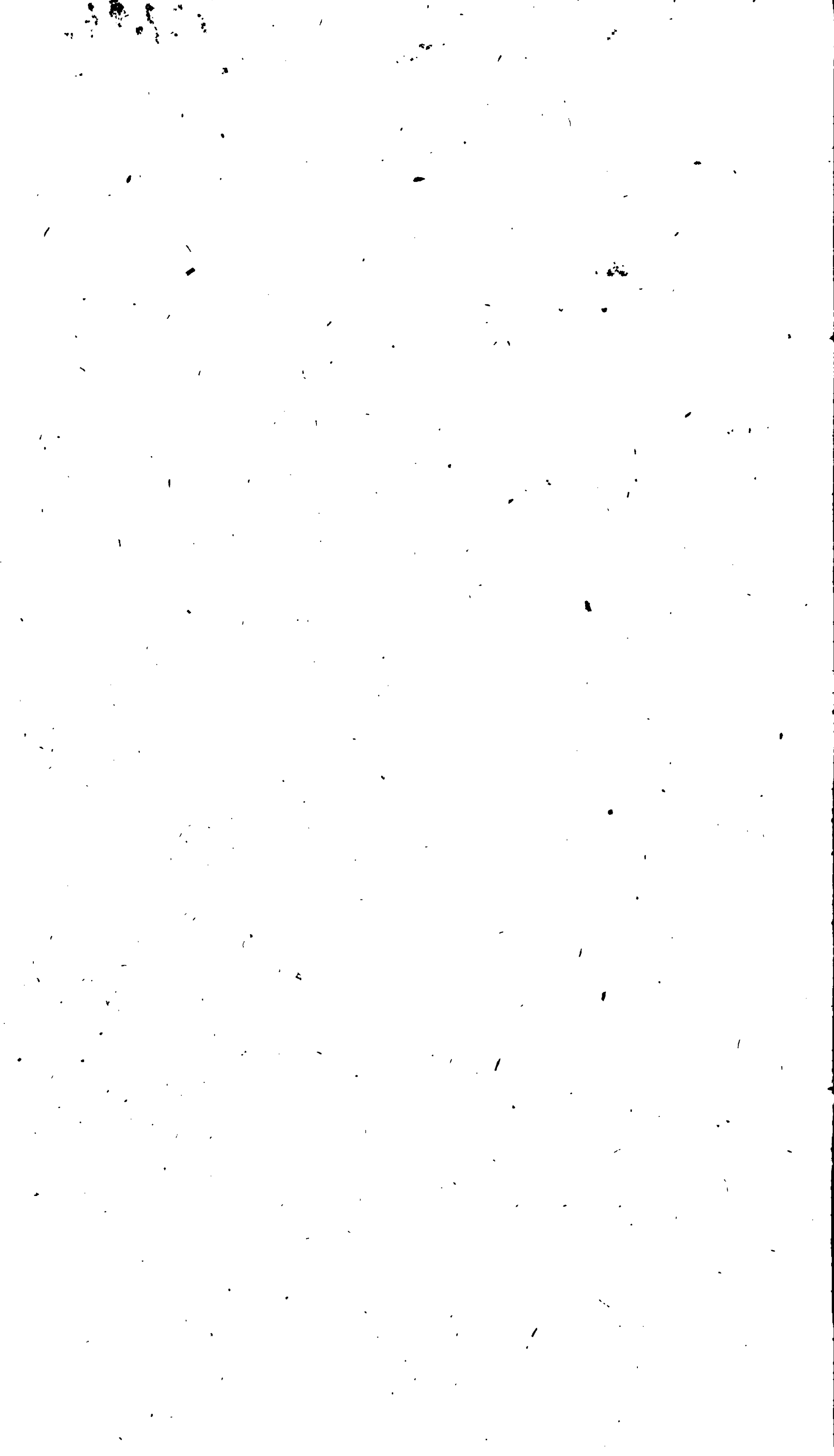




BESCHREIBUNG

der

STADT ROM

von

ERNST PLATNER, CARL BUNSEN,
EDUARD GERHARD und WILHELM RÖSTELL.

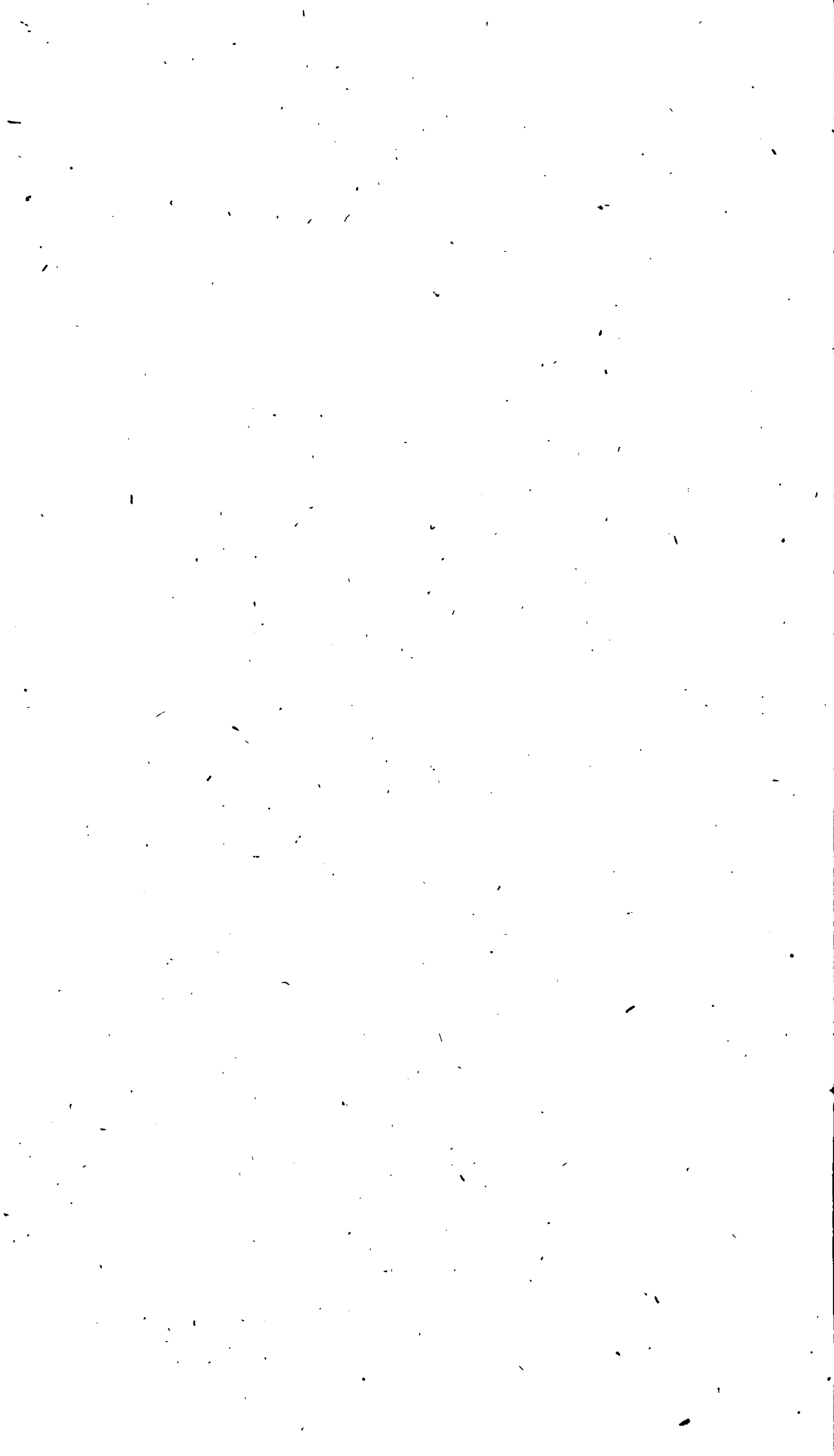
Mit Beiträgen von B. G. NIEBUHR und einer geognostischen Abhandlung von F. HOFFMANN. Erläutert durch Pläne, Aufrisse und Ansichten von den Architekten KNAPP und STIER, und begleitet von einem besondern Urkunden- und Inschriftenbuch von EDUARD GERHARD und EMILIANO SARTI.

ZWEITER BAND.

Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen.

Erste Abtheilung oder der Beschreibung erstes Buch.

STUTTGART und TÜBINGEN,
in der J. G. COTTA'schen Buchhandlung.
1832.



Vorrede.

Wir beginnen mit diesem Bande die eigentliche Beschreibung Roms nach den natürlichen Massen des Stadtgebiets. Die Einleitung versucht zuerst, nach einigen geographischen Angaben über den vaticanischen Hügel, ein Bild dieses Bezirks in den verschiedenen Epochen der Stadtgeschichte zu geben, so weit die dürftigen Nachrichten über viele Punkte dieses dritthalbtausendjährigen Zeitraums erlauben. Hier sehen wir den blutigen Schauplatz der ersten Christenverfolgung mitten in der Pracht üppiger Kaiser; später die letzten Mysterien des Heidenthums neben den Anfängen des gröfsten unter den christlichen Heiligthümern; dann die Leostadt mit ihren Mauern gegen die Sarazenen und mit ihren nordischen Ansiedlern; die Jahrhunderte wilder und blutiger innerer Fehden und Kriege, und schonungsloser Zerstörung der alten Herrlichkeit; endlich das Wiederaufblühen der Stadt und ihren steigenden Schmuck in der Geschichte der neuen Peterskirche und des vaticanischen Palastes.

Es sind diese beiden ungeheuern Gebäude, deren Beschreibung den bei weitem gröfsten Theil dieses Bandes ausmacht. Beide sind ausführlich in Werken behandelt, die für sich eine nicht unbedeutende und sehr kostbare Bibliothek ausmachen, aber auch in ihnen bis jetzt nicht vollständig; in den gewöhnlichen Reisehandbüchern aber über allen Begriff dürftig, und meistens, nach Ansicht und Gehalt, ganz unwürdig des Gegenstandes. Wem also unser Be-

schreibung zu weitläufig vorkommt, der bedenke zuerst, dafs wenn wir uns darüber nicht ganz täuschen, sie ihm hundertfache Mühe ersparen soll, und dafs Niemand würdig ist, Rom zu beschauen, der es verschmäht, sich ein anschauliches Bild von den frühern Zuständen der merkwürdigsten christlichen Kirche vorführen zu lassen, oder dem eine verständige Betrachtung der unnachahmlichen Meisterwerke aller christlichen Kunst, wie sie der vaticanische Palast uns vor Augen stellt, abschreckend erscheinen sollte. Wer sich hingegen eine solche liebevolle Betrachtung der Vergangenheit und würdige Beschauung des Gegenwärtigen zum Ziele setzt, dem wird unsere Beschreibung vielleicht eher zu gedrängt vorkommen. Dabei ist sie jedoch auch so eingerichtet, dafs sich jeder leicht nach Zeit und Bedürfnifs das Nothwendigste auswählen kann, das Uebrige einem reichern Beschauungsplan oder andern Lesern überlassend.

Der Versuch, ein Bild der alten Peterskirche zur Zeit der Kaiserkrönung Carls des Grofsen zu geben, ist der erste seiner Art, und wir bitten um besondere Nachsicht für ihn. Damit aber Niemand darüber erschrecke, wollen wir in Voraus bemerken, dafs aufser St. Peter nur noch der Lateran in diesem Werke mit ähnlicher Ausführlichkeit ist behandelt worden.

Bei der Beschreibung des Palastes haben wir Alles ausgesondert, was gelehrte und Kunstsammlungen betrifft. Ihrer Betrachtung ist der zweite Theil dieses Bandes ausschliefslich gewidmet.

Im letzten Hauptstücke dieser ersten Abtheilung haben wir mit besonderer Genauigkeit das Mausoleum Hadrians beschrieben. Vieljährige Untersuchungen und ein Zusammentreffen glücklicher Umstände haben

es uns möglich gemacht, bei dessen Herstellung einen festen Grund zu gewinnen.

Von den Umgebungen des Borgo verdient der Monte Mario in vielfacher Beziehung eine genauere Betrachtung. Die geognostische Einleitung unseres verehrten Freundes, Professor Hoffmann, der den Triumph deutscher Wissenschaft bis an die Gränzen Siciliens geführt, wird gewiſs jedem Leser und Beschauer willkommen seyn.

Von diesem Hügel ziehen wir in die ewige Stadt ein, den Triumphatoren folgend, und gelangen so zu dem Punkte, von dem aus wir das alte Stadtgebiet beschreiben werden.

Schlieſslich geben wir hier noch eine Uebersicht der zu diesem Werke gehörigen Kupfertafeln. Sie zerfallen, nach dem in der Vorrede zum ersten Bande Auseinandergesetzten, in solche, die nothwendig zum Werke gehören, und ihm beigebunden werden müssen, weil ohne sie die Beschreibung unverständlich seyn würde, und in solche, die als Erläuterungstafeln sich zu einem gröſsern Kupferwerke vereinigen werden, welches die Besitzer der Beschreibung beliebig sich anschaffen können oder nicht.

Die zum Werke selbst gehörigen, seiner Gröſse angepaſsten Tafeln sind, auſser dem allgemeinen Stadtplane, welchem späterhin der vergleichende in derselben Gröſse folgen wird,

zum ersten Bande:

Die drei Pläne von den 4 Regionen des Servius Tullius — der 14 Augusts — und den neuen Rionen.

Zum zweiten Bande:

Der vergleichende Plan des vaticanischen Gebiets.

Der Plan der neuen Peterskirche.

Durch ein sehr zu bedauerndes Versehen sind jene drei Stadtplänchen, eben so wenig als der grofse, mit dem ersten Bande ausgegeben. Sie werden jetzt sämmtlich von der Buchhandlung nachgeliefert werden. Die beiden zu dem gegenwärtigen Bande gehörigen Blättchen werden zugleich mit demselben erscheinen, und sind ihm beizuheften.

Zu dem topographischen Kupferwerke aber gehören bis jetzt folgende Blätter:

1. Die geognostische Karte von Hoffmann, nach Brocchi. (Zum ersten Bande.)
2. Plan der alten St. Peterskirche.
3. Plan der Peterskirche des Mittelalters.
4. Plane der neuen Peterskirche nach ihren verschiedenen Baumeistern.
5. Plan der vaticanischen Grotten mit einigen Darstellungen der alten Kirche.
6. Plan und Aufrifs des vaticanischen Palastes, nach Gau.
7. Plan des Grabmals Hadrians.

Diese Blätter sind sämmtlich in den Jahren 1825 bis 1828 gezeichnet, und, mit Ausnahme des letzten, auch in diesem Zeitraume gestochen.

Zu der zweiten Abtheilung dieses Bandes wird keine Kupfertafel gegeben werden. Der Druck desselben wird sich unmittelbar an die Herausgabe der ersten Abtheilung anschliefsen, und der Rest der Beschreibung kann der Buchhandlung bis Mai 1833 vollständig, in zwei andern Bänden, geliefert werden.

Rom, den 8 April 1832.

Bunsen.

INHALT
des
zweiten Bandes oder des besondern Theils
der
Beschreibung der Stadt Rom.

Beschreibung des vaticanischen Gebiets.

Zweiter Band.

Erste Abtheilung.

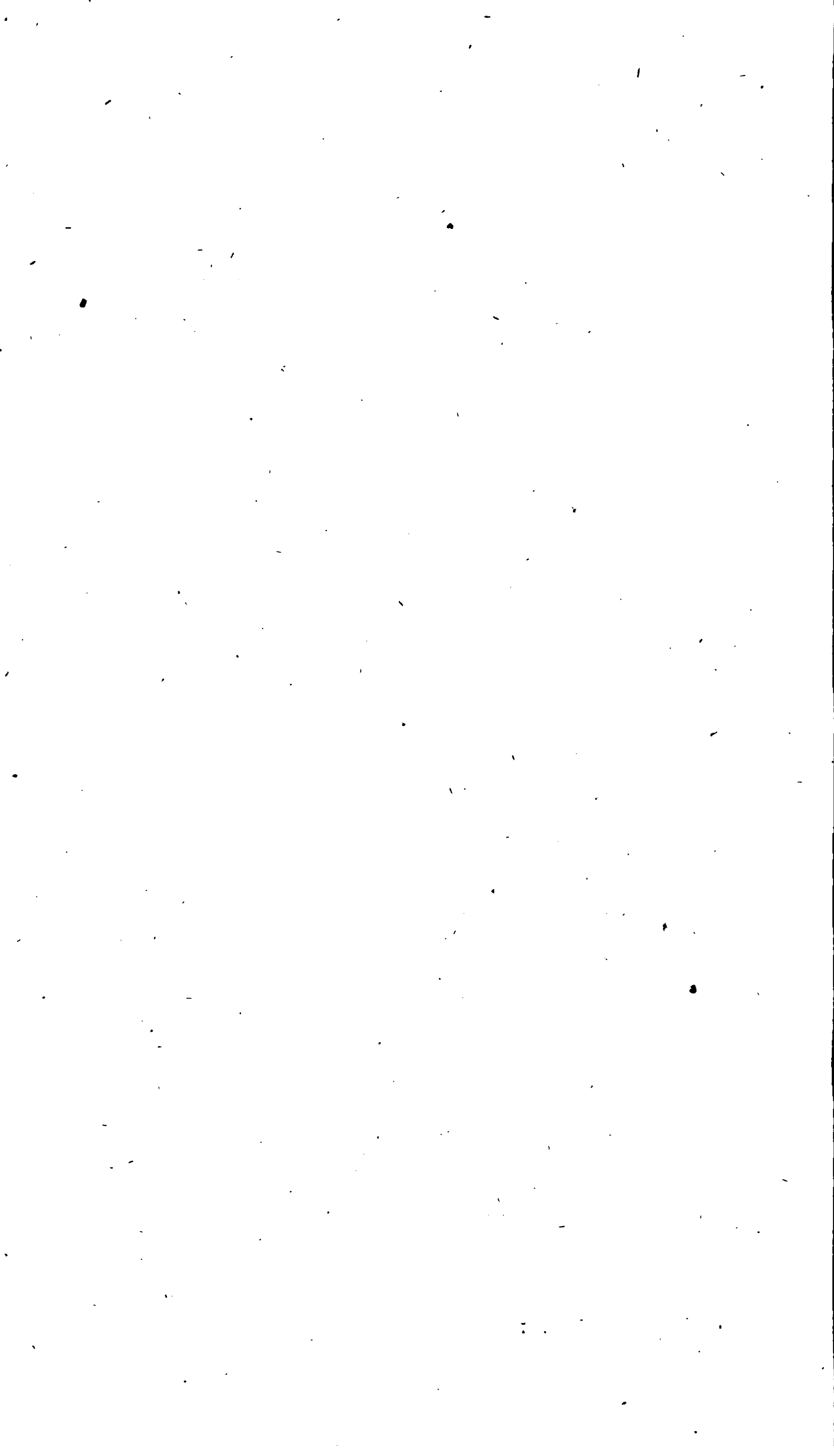
Der Beschreibung erstes Buch.

Das vaticanische Gebiet.



ERSTES BUCH.

Beschreibung des vaticanischen Gebiets.



ERSTES HAUPTSTÜCK.

Einleitung.

Natürliche Beschaffenheit und allgemeine Geschichte des vaticanischen Gebiets.

I. *Natürliche und künstliche Begränzung.*

Der Bezirk des rechten Tiberufers, mit dessen Untersuchung wir die Beschreibung der Stadt beginnen, weil er mehr als ein anderer Sehenswürdiges in sich schliefst und das Heiligthum des neuen Roms genannt werden kann, wie das Capitol das Heiligthum des alten, ist nur der nördliche Theil der transtiberinischen Region, der letzten unter den vierzehn Stadtbezirken Augusts, mit deren gröfserem südlichen Theile, dem jetzigen Trastevere im engeren Sinne, dieses Werk schliefsen wird.

Die natürlichen Gränzen des Bezirks sind durch die Lage des vaticanischen Hügels im engern Sinne gegeben. Dieser wird durch das Val d'inferno und dessen Fortsetzung von der Hügelkette getrennt, die vom Janiculus bis zum Monte Mario ihn im Halbkreise umschliefst, während er von der andern Seite sich in das Flufsthal verliert. Wie viel von diesem nordöstlich zum Campus Vaticanus des alten Roms gerechnet sein mag, wird sich vielleicht unten bei der Untersuchung über die Strafsen und Brücken dieses Flufsgebiets ausmachen lassen. Des historischen Zusammenhangs willen fügen wir jenem Hügel einen kleineren hinzu, welcher süd-

östlich von ihm liegt und hier die Verbindung mit dem Janiculus vermittelt. Eigentlich ist er das Ende des Janiculus selbst, denn von der Hauptmasse desselben trennt ihn, San Onofrio gegenüber, nur ein tiefer Einschnitt, vom Vatican aber ein enges Thal. Dieser Hügel erhebt sich nur zu geringer Höhe, und ist fast ganz von der Villa Barberini, und nach Norden von der Villa Cesi eingenommen. Er heifst im Mittelalter Mons Pessulanus, später Monte Vercelli oder il Monticello.

Der vaticanische Hügel war in der vorrömischen Zeit der Sitz einer etruscischen Stadt, Vaticum oder Vatica, die ihm den Namen gab; alle lateinischen Ableitungen desselben sind vollkommen so grundlos, wie ähnliche Träumereien der Grammatiker bei andern etruscischen Wörtern. Plinius sahe noch im Umfange des Vaticans eine Steineiche, älter als Rom, mit einer ehernen Tafel, auf welcher etruscische Schrift eingegraben war *). Ihre Feldmark (ager Vaticanus) dehnte sich längs des rechten Tiberufers, dem Gebiet von Latium und dem von Fidenä gegenüber, bis zur vejentischen Feldmark aus **).

Wenn man diesen historischen Grund mit dem Laufe der Hügelkette des Janiculus und des Vaticans zusammenhält, so wird der weitere Sprachgebrauch, welcher für beide in den römischen Classikern vorkommt, vollkommen verständlich. Begann man nördlich, so konnte der Monte Mario mit seinen Umgebungen bis zum Vatican sehr gut als die vaticanischen Berge bezeichnet werden, wie Cicero es augenscheinlich thut ***), und die nördliche Spitze des Janiculus konnte sehr wohl, mit dem nahen vaticanischen Hügel zusammen genommen, dessen Namen tragen, wie es bei Horaz der Fall ist ****). Umgekehrt, wenn man vom Janiculus im engeren Sinn ausging, konnte die Spitze des Monte Mario über Ponte molle sehr richtig als Theil des lang gestreck-

*) Hist. Nat. XVI. 44.
**) Ebend. VIII. 5.
***) Ep. ad Attic. XIII. 228. (S. Einleitung III. 3. Republ. Rom.)
****) Carmin. I. 20.

ten Rücken des Janiculus angesehen werden, und so nennt Martial jenen Punkt, da wo er die reizende Aussicht nach der Stadt, der Tiber und den fernen Bergen von jener Spitze beschreibt *). Denn die halbzirkelförmige Bucht, welche vom Janiculus sich hinter den vaticanischen Hügeln so hinzieht, dafs sie gerade da am meisten zurückweicht, wo die Tiber einen nordöstlichen Winkel nach S. Peter hin bildet, hängt ungeachtet kleiner Einschnitte unverkennbar zusammen, und war in ihrer ganzen Ausdehnung damals ohne Zweifel mit Landhäusern und Anlagen bedeckt, während der Vatican, der in dieser weiten Bucht zwischen jener Hügelkette und dem Flufs wie ein Vorberg lag, ungeachtet der prächtigen Anlagen der Augusteer nach der Stadt hin, von jener Seite meist nur Ziegelhütten und ärmliche Wohnhäuser darbieten mochte.

Die physische Beschaffenheit beider ist vollkommen dieselbe. Unter dem gelblichen Sande, der auf ihrer Oberfläche sichtbar ist, findet sich eine quellenreiche Lage bläulichen Thons, worin Seliniten und andere Conchylien enthalten sind. Brocchi erwähnt auch einer Pinie und eines harzigen Stücks Holz mit kleinen Adern vom gelben Feuerstein, die in diesem Thonlager gefunden worden, so wie des Mittelfufsknochens einer untergegangenen Thierart, wahrscheinlich des durch die Pariser Ausgrabungen bekannten Palaeotherion, welcher beim Unterbauen des grofsen Saals des Pio-Clementinischen Museums in jenem Sande entdeckt wurde.

Um, uns, so weit die dürftigen Nachrichten und schwachen Ueberreste es erlauben, ein Bild von diesen Bezirken in den verschiedenen Zeiten des römischen Reichs zu machen, ist es vor Allem nothwendig, seine Verbindung mit dem linken Ufer und der alten Stadt zu untersuchen, und den Lauf der in seinem Umfange geführten Strafsen zu bestimmen.

Die Regionarier nennen zwischen dem Pons Milvius und Antoninus (Ponte Molle und Sisto) den Pons Aelius

*) Epigr. IV. 51. (S. unten beim Monte Mario.)

und Vaticanus, wovon der erstere in dem Ponte di Castello fortdauert, und der andere in seinen Trümmern bei San Spirito sichtbar ist. Pirenesi bezweifelte diese antiken Trümmer mit Unrecht, obgleich seine Behauptung, dafs die angeblichen Pfeiler im Flufs runde unförmliche Massen aus dem Mittelalter wären, durch das was der Augenschein ihm darbot, gerechtfertigt sein mochte. Denn die Mühle und der Thurm im Flufs hinter S. Spirito, deren eine Urkunde des Papstes Agapetus vom Jahr 955 bei Marini *) die römische Chronik aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts erwähnt **), sind ohne Zweifel auf zwei Pfeilern dieser Brücke errichtet gewesen, dem am rechten Ufer, dessen antike Reste man noch jetzt bei niedrigem Wasserstande entdeckt, und dem in der Mitte, dessen ungeheure Travertinquadern im Flufs die Sprengung des zur Erleichterung der Flufsschiffahrt unternommenen Grundbaues im Jahre 1812 zu Tage gefördert hat. Ob die bei dieser Sprengung gefundenen Stücke eines Frieses von einer spätern Wiederherstellung der Pfeiler, oder von dem Bau des Mittelalters herrühren, ergiebt sich nicht aus den Berichten, die bisher darüber bekannt gemacht sind.

Pons Vaticanus.

Diese Brücke trägt in den Beschreibungen Roms aus dem dreizehnten Jahrhundert den Namen Pons Neronianus. Ohne auf diesen viel Gewicht zu legen, obgleich er mehr Beachtung verdienen mag als der Zusatz im Text des Panvinischen Victors, dafs sie auch Pons Aurelius geheifsen, so scheint doch ihre Lage es unmöglich zu machen, hier die ursprüngliche Verbindung des vaticanischen Bezirks mit der Stadt zu suchen. Vor sich hat sie unmittelbar den kleinen vaticanischen Hügel, dessen wir oben erwähnt, links und rechts die gewundenen Thäler des Janiculus und des

---

*) Papyri diplomatici p. 41. Concedimus ... aquimolam molentem unum in integrum, in fluvium (d. h. in fluvio) Tyberis justa (sic!) Scola Saxonum.

**) Bei Muratori Script. T. XXIV. p. 1004. Fuit facta vertesca super turricella in medio fluminis prope molam Spiritus.

Vaticans. Wie konnte sie also zur Leitung der Landstrafse dieser Gegend oder zur Verbindung mit benachbarten Wegen an einem solchen Punkte angelegt werden? Dessen ungeachtet haben die Neueren, von Biondo an, den Pons Triumphalis hierhin gesetzt, und die Via Triumphalis von ihr nach dem Aufgange des Monte Mario laufen lassen. Biondo selbst aber, dessen Ansehn hier in Anspruch genommen wird, kann bei allem Eifer für diese Behauptung nicht läugnen, dafs die schmale alte Strafse, deren Reste er noch unweit der Brücke bemerkte, links von der Peterskirche, neben der Sacristei — wo damals der Obelisk stand — herlief, ohne dafs man ihren Gang weiter verfolgen konnte. Diefs war also augenscheinlich der Weg zum Neronischen Circus, und wohin sie auch weiter führte, so konnte sie doch nie die Via Triumphalis werden.

Via Triumphalis.

Diese Strafse, welche drei Inschriften bei Gruter, aus der Kaiserzeit, die eine bestimmt aus der Regierung von Antoninus Pius, erwähnen, ging über den Monte Mario, an dessen Abhange, auf dem Wege zur Villa Melini, die eine jener Inschriften ohne Zweifel an ihrer ursprünglichen Stelle gefunden wurde.

Man sieht die zum Theil noch sehr stattlichen, wenn auch augenscheinlich hier und da neu gelegten Reste dieser Strafse auf dem Wege, der von Porta Angelica links hinauf führt, und zwar zuerst, ehe man zur Kapelle am Wege gelangt, und dann wieder bei dem steilen Aufgange, wo sie sich kurz vor dem Eingang der Villa Melini links unter die jetzt vorgedrungene Erde verliert. Ihre Fortsetzung nach dem Flufs in dieser Linie konnte sehr gut auf den Pons Aelius treffen, was aber nicht ihre ursprüngliche Richtung sein kann, da sie ohne Zweifel schon vor Hadrian bestand.

Pons Triumphalis.

Nun finden sich unweit von dieser Brücke, flufsaufwärts, und zwar gerade hinter den Mauern von Tordinone, die Reste eines Brückenpfeilers von mächtigen Travertinquadern, die man im Sommer besteigen und unter dem niedrigen Wasser verfolgen kann. Piranesi hat zuerst in ihnen den Pons Triumphalis wie-

dererkannt, und es ist leicht zu erweisen, dafs alle Schwierigkeiten mit dieser Annahme verschwinden.

Die Linien der beiden Brücken sind nicht parallel, sondern laufen nach dem Castell hin zusammen, so dafs ihr Winkel hinter den Befestigungswerken liegen würde. Gerade hier, zwischen der jetzt vermauerten Porta di Castello und dem Halbzirkel des sogenannten Hadrianischen Circus, ward auch bei der Aufgrabung desselben im Jahre 1743 eine antike Strafse gefunden, welche sonderbar genug Alle ganz richtig die Via Triumphalis nennen. Ficoroni, der sie sah, und dem allein wir die leider sehr unbefriedigende Nachricht verdanken, dafs sie am Fufs des Circus herlief, nimmt zwar an, sie sei gerade nach San Spirito hingegangen, was durch Biondo's Zeugnifs von dem Lauf der alten Strafse vor jener Brücke schon widerlegt wird, noch unbestreitbarer aber durch die Natur der Sache selbst. Ohne Zweifel lief diese Strafse ungefähr in der Richtung des jetzigen Weges von Porta di Castello, längs der Befestigung nach Porta Angelica, nur wohl etwas mehr rechts abgehend, und traf so die oben angegebene alte Strafse, die zum Monte Mario hinführt.

Das gänzliche Verschwinden dieser Brücke macht es nicht unwahrscheinlich, dafs sie von dem Erbauer des Pons Aelius selbst zerstört worden sei. Allerdings kann man hier fragen, warum er die alte Brücke nicht lieber benutzt habe? Aber ohne die bekannte Baulust dieses prachtliebenden Kaisers zu berücksichtigen, welche allerdings diesen Einwurf schon beseitigen könnte, scheint die schräge Richtung der alten Brücke gegen die vier nach den Weltgegenden gezogenen Seiten des Grabmals der eigentliche Grund des neuen Baues gewesen zu sein. Denn es war natürlich, dafs er die Brücke geradezu auf das Grabmal führen wollte, um den Besuchenden schon vom Flufs her den richtigen Anblick desselben zu geben. Wenn Hadrian aber auch nicht die alte Brücke zerstörte, so war es natürlich, dafs sie in den spätern Zeiten als ganz unnütz einging, und die Via Triumphalis über die Hadriansbrücke geführt wurde. Hiermit stimmen auch alle Nachrichten über den weitern

Gang dieser Strafse durch das Marsfeld überein. Vor ihr stand der Bogen der Kaiser Gratianus, Valentinianus und Theodosius, welcher die grofsen Portiken schlofs, die von hier zu den prachtvollen Gebäuden des Marsfeldes führten. Der Ordo Romanus von Benedict (vor 1143) nennt ihn einen Triumphbogen; seine Lage bei San Celso beweiset, dafs er geradezu auf die Brücke hinging, und also den Gang des Triumphzuges nach dem Porticus des C. Octavius beim Theater des Pompejus (bei Campo di fiori) anzeigte, welches nach Josephus Erzählung vom Triumphe des Vespasianus und Titus unbezweifelt der nächste Punkt war.

Via Aurelia nova.

Die zweite Strafse, welche den vaticanischen Bezirk berührte, war die neue Aurelische (Aurelia nova). Ihre Erwähnung in zwei der oben für die Triumphalis angeführten Inschriften neben der alten Aurelischen beweist, dafs sie wenigstens von den Antoninen an bestand: dafs sie aber über den Pons Aelius lief, wird durch die Benennung des vor der Brücke gelegenen Thors der Aurelischen Mauer aufser Zweifel gesetzt. Dafs der Eingang zur Brücke von der Stadt bei dieser Gelegenheit durch ein Thor verwahrt wurde, und dafs dieses Porta Aurelia hiefs, kann nach der zweifachen Erwähnung desselben bei Procopius, verglichen mit der Beschreibung des Anonymus von Mabillon aus dem achten Jahrhundert, durchaus nicht angefochten werden. Wir wiederholen hier nur aus dem ersten Bande, dafs die Thore der Aurelischen Mauern ihre Namen fast ohne Ausnahme von den alten Strafsen erhielten, über denen sie angelegt wurden.

Die neue Aurelische Strafse war also schon in der Stadt oder im Marsfelde, verschieden von der alten, welche über den Janiculus lief, der jetzigen Strafse von Porta San Pancrazio nach Villa Pamfili ungefähr entsprechend. Ihre Richtung jenseits der Brücke ist durch ihre Bestimmung, nach dem Meeresufer zu führen, wenigstens so weit gegeben, dafs es keinem Zweifel unterliegen kann, sie sei links von St. Peter etwa nach der Porta Cavalleggieri auf dem Wege von Civitavecchia fortgelaufen. Der Via Aurelia also gehören alle die Grabdenkmäler zu, welche längs des jetzigen

Borgo Nuovo und Vecchio, und auf dem Platze von St. Peter gefunden worden sind: wenn nicht einige gerade hier an einer Querstraſse lagen, welche die Aurelia mit der Triumphalis verband. Dieſs letzte wird allerdings dadurch wahrscheinlich, daſs diese Gräber an beiden Seiten der jetzigen Colonnade, obgleich besonders an der linken, gefunden wurden; entscheidend sind jedoch die Nachrichten von Bosius nicht, der den Gang der alten Straſsen leider nicht so sorgfältig beachtet hat als die Beschaffenheit der christlichen Grabmäler.

Hiernach kann man also sagen, daſs der vaticanische Bezirk im engern Sinne, von den Zeiten der Antonine an, nördlich von der Via Triumphalis, südlich von der Aurelia Nova begränzt wurde. Zum Schlusse wollen wir von dem Gefundenen auf das Wunderliche der gewöhnlichen Annahme zurücksehn. Nach ihr müſsten die beiden Straſsen — da das Ausgehn der Aurelia vom Pons Aelius durch das Aurelische Thor feststeht — sich kreuzen, denn die obere nördliche Straſse würde von der untern südlichen Brücke auslaufen müssen, und umgekehrt die südliche Straſse von der nördlichen Brücke. Ob in den Zeiten der Republik eine Straſse (die aber dann sicher keine Consularstraſse war) von dem Trastevere unterm Janiculus, vor der Anhöhe des Vaticans vorbei, nach der Gegend von Porta Angelica hinging, ist eine nicht zu beantwortende Frage. Gewiſs ist, daſs wir uns in dem oben abgegränzten Bezirk auſser den an der Triumphalstraſse liegenden Grabdenkmälern und den anstoſsenden Gärten und Wiesen, nur Töpferhütten und ärmliche Wohnungen der niedrigsten Classe von Freigelassenen, der Juden und anderer verachteten Fremden, wie im übrigen transtiberianischen Bezirke, zu denken haben.

II. *Der Vatican zur Zeit der Republik.*

Unter den in dieser Fluſsebene gelegenen römischen Aeckern ist ohne Zweifel das unter dem Namen der quinctischen Wiesen (prata Quinctia) noch in den Kaiserzeiten gekannte kleine Gut des groſsen Cincinnatus zu suchen, dessen Lage man sich, um

Prata Quinctia.

einer der schönsten Erinnerungen alter römischer Tugend willen, gern möglichst bestimmt vergegenwärtigen möchte. Plinius sagt, sie liegen im Vatican, während Livius sie dadurch genau zu bezeichnen sucht, dafs er angiebt, sie liegen gerade der Stelle gegenüber, wo jetzt die Schiffswerften (navalia) seien *). Die Lage von diesen, unter dem nordwestlichen Abhange des Aventins, ist aber nicht zu bezweifeln, wie an seinem Ort bewiesen werden wird: von Schiffswerften für die Flufsschifffahrt wissen wir nicht einmal, dafs sie überhaupt bestanden, viel weniger, dafs sie in der Nähe des jetzigen Porto di Ripetta gewesen. Wenn aber Livius auch von diesen hätte reden wollen, so ist sein Ausdruck auf jeden Fall ungenau; denn da er selbst erzählt, Cincinnatus habe fern vom Geräusch und Getreibe der Stadt gewohnt, und in seiner Einsamkeit nichts von dem Unglück und der Noth Roms erfahren, so ist es unmöglich, sein Gut in den Wiesen unterm Janiculus, im Angesichte der Stadt, und sogar in der Nähe der damals noch einzigen Brücke anzunehmen. Man müfste es also auch in diesem Fall in dem Thal hinter dem Janiculus suchen, und zwar nach dem Vatican hinliegend, um den Ausdruck des Plinius mit dem des Livius zu vereinigen. Der Name der Wiesen, welchen diese Stätte nachher trug, pafst aber für keine Stelle so gut, als für die hinter dem Castell sich zum Monte Mario und längs des Flusses hinziehende Ebene, die allerdings noch zum vaticanischen Gebiete gehört. Diese Ebene, von der Via di porta di castello nach Ponte molle hin durchschnitten, heifst noch jetzt i prati oder i prati di castello, so wie sie diesen Namen ununterbrochen im Mittelalter geführt hat: die römischen Chroniken vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts nennen sie nur prati, und von Biondo an erwähnen alle Antiquare diesen Namen. In dem von der Stadt abgelegenen Theile derselben konnte Cincinnatus auch sehr leicht dem in der Stadt Vorgefallenen fremd bleiben.

---

*) Plin. H. N. XVIII. 3. Livius III. 11.

III. *Der Vatican unter den heidnischen Kaisern.*

Bei der steigenden Bevölkerung von Trastevere unter Augustus scheint der vaticanische Bezirk, wegen seiner im Sommer ungesunden Luft, von den Anbauern fortdauernd gemieden zu sein. Tacitus bemerkt ausdrücklich, dafs die Gegend dieses nachtheiligen Umstandes wegen verrufen war, wenn er im zweiten Buche seiner Geschichten von den ausgelassenen Soldaten des Vitellius erzählt, dafs sie nicht einmal ihre Gesundheit berücksichtigten, sondern sich in dieser Gegend zerstreuten. Dafs er übrigens von der heifsen Jahreszeit spricht, beweist was er hinzufügt, dafs insbesondere die Deutschen und Gallier der Leibwache hier in grofser Menge starben, weil sie die Hitze nicht ertragen konnten, und sich beim Baden nicht in Acht nahmen *). Die Nothhütten, welche Nero nach dem Brande den Armen im Umfange seiner damals dem Volke geöffneten Gärten errichtete **), haben also auch schwerlich zu dauernden Ansiedlungen in dieser Gegend geführt.

Die vorzügliche Ursache dieser schlechten Luft, während andere Flufsgebiete in und um Rom gesund waren, ist wohl unstreitig in der sumpfigen Beschaffenheit des Bodens zu suchen, welche hier, wo keine Cloaken die unterirdischen Gewässer gesammelt hatten, es doppelt nöthig machte, den Boden durch Pfahlwerk zu sichern. Reste desselben von den Anlagen des Caligula und Nero, deren Fundamente man nach Flaminio Vacca's Bericht zwischen der Perterskirche und S. Marta entdeckte, fand man zur Zeit jenes Berichterstatters versteinert wieder. Fontana fand beim Wegschaffen des Obelisken den Unterbau auf dieselbe Weise gesichert. Diefs zeugt von einer Versumpfung der ganzen Ebene, denn beide Punkte liegen keineswegs so unmittelbar an der Tiber, wie das Theater des Marcellus, wo man ähnliche Vorkehrungen gefunden hat.

*) Histor. II. 93.

**) Annal. XV. 44.

Gärten der Agrippina (Nero's Gärten).

Die ersten uns bekannten gröſsern Gartenanlagen in dieser Gegend sind erstlich die Gärten der ältern Agrippina, des Germanicus Gemahlin, die nachher auf Caligula und von ihm auf die jüngere Agrippina und Nero übergingen, und zweitens die der Domitia, Nero's väterlicher Muhme, derselben, deren Tod er beschleunigte, um in den Besitz ihrer Güter zu kommen. Nero besaſs also beide, vielleicht vereinigte er sie nachher; es ist aber auf jeden Fall nöthig zu bemerken, daſs die Errichtung des Circus in seinen Gärten zu seinem, erst geheimen, dann öffentlichen Gebrauch, ein Jahr vor dem Brande und der Christenverfolgung, und kurz nach dem Morde seiner Mutter fällt, der Tod der Domitia aber später. Es ist also die ehemalige Besitzung der Agrippina, ohne Zweifel von ausgesuchter Pracht und groſsem Umfange, welche wir unter den durch die grausame Hinrichtung der ersten Christen berüchtigten Neronischen Gärten zu verstehen haben, die Tacitus als ihren Schauplatz angiebt. Aus einer Stelle des Seneca wissen wir, daſs sich diese Gärten bis nahe zum Ufer erstreckten, gegen welches hin das Gartenhaus einen Altan oder Loggia (Xystum) hatte, womit ein Säulengang nach dem Ufer hin abschloſs *). Sie hatten natürlich einen Haupteingang nach der Tiberebene. Vor diesem Eingang empfing Caligula die Gesandtschaft der Juden, von welcher uns Philo seinen merkwürdigen Bericht hinterlassen hat **). Die vaticanische Brücke, deren Anlage durch die Beziehung auf diese Gärten vollkommen verständlich wird, ist also wohl im Angesicht dieses Haupteinganges zu denken, und sie selbst haben also vor Allem den reizenden Hügel der Barberinischen Villa (Monte Vercelli) eingenommen. Reste der Anlagen müssen sich hier auch nach der Zerstörung Roms erhalten haben; denn die am nördlichen Abhange gelegene Kirche San Michele aus dem neunten Jahrhundert heiſst im Mittelalter in palatiolo: die Ruinen auf der Höhe, welche

*) De ira III. c. 18.

**) Philo Opp. (ed. Hoeschel. Par. 1640.) p. 1018.

unweit vom Gartenhaus der Villa in Corridoren, die Substructionen scheinen, sich in den Berg hineinziehn, sind unkenntlich und leider bei Bufalini nicht verzeichnet; auch Biondo erwähnt ihrer eben so wenig als die Antiquare des sechzehnten Jahrhunderts. Marlianus legt ausdrücklich die Neronischen Gärten hierher. Ihre Anlagen erstreckten sich wahrscheinlich auf den vaticanischen Berg, und der berühmte Circus des Nero, für welchen Cajus den vaticanischen Obelisk aus Aegypten herbeischaffen liefs, war ohne Zweifel ein Theil derselben. Nur Tacitus sagt, man habe gerade in dem vaticanischen Thal einen Raum eingeschlossen, worin Nero sich im Wagenlenken üben konnte, ohne dafs die kaiserliche Würde durch ein für ehrlos geltendes Handwerk geschändet würde; Nero aber habe bald das Volk herbei gerufen. Sueton sagt geradezu, er habe sich in den Gärten unter Sklaven und schmutzigem Pöbel im Wettfahren geübt *). Einen eigens hierzu erbauten, von dem Cajischen Circus und dem in den Gärten der Domitia verschiedenen anzunehmen, ist man durch Tacitus Ausdruck nicht im geringsten genöthigt, und die Nachrichten vo Trümmern eines Circus, die man auf dieselben deuten könnte, sind Träumereien und Mifsverständnisse des Ferrante Carlo **). Ohne Zweifel war also noch unter Nero eine Strafse von der vaticanischen Brücke zum Circus: die neue Aurelische Strafse konnte späterhin zwischen Gärten und Circus in der oben angegebenen Richtung gehen.

Circus des Cajus und Nero.

Ueber die genaue Lage dieses Circus selbst, seine Gröfse und Bauart, haben wir Nachrichten durch Grimaldi, der in besonderem Auftrag Pauls V. beim Niederreifsen des vordern Theils der alten Peterskirche und ihrer Treppen alles Merkwürdige aufzeichnete. Seine Berichte liegen leider! noch handschriftlich in dem Archive von St. Peter begraben ***), und wir verdanken die Mittheilung jener Angaben

---

*) Tac. Annal. XIV. c. 14. Sueton. Nero c. 22.
**) Im Werke des Severano, als Anhang zu St. Peter. p. 276.
***) Blatt 12. Handschrift 110.

dem Martinelli in seinem bekannten Buche: Angaben, die wegen des Verhältnisses dieses Circus zu dem Begräbnifsort des heil. Petrus und dem Bau seiner Basilike von der höchsten Wichtigkeit sind. Die Thürme am Eingang entdeckte man also ihm zufolge beim Wegräumen der Treppen der Basilike, bis zu deren Ende sie sich hinzogen: dafs er hierunter das dem Eingang entgegengesetzte halbzirkelige Ende verstehe, ist durch des Zeitgenossen Ferrante Carlo's Erzählung *) klar; der Obelisk stand an seiner Stelle auf der Spina, nach den Weltgegenden gerichtet, und das Ende der Mauern des Circus, der Länge nach, entdeckte man unweit von der Kirche S. Marta hinter der Basilike. Leider ist nicht klar, in wie fern dieses Erkennen der Trümmer auf Nachgrabungen beruhte, die allein darüber hätten entscheiden können. Was die Breite betrifft, so fand man drei Mauern mit Corridoren zwischen denselben: auf denen rechts waren, nach Grimaldi, die linke Seitenmauer der Basilike und die beiden Säulenreihen der angränzenden Schiffe errichtet; von den Mauern der entgegengesetzten Seite fanden sich Spuren beim Campo Santo. Leider wollten die Maafse und Angaben Grimaldi's nicht zusammen stimmen; wir müssen uns also an die wenigen sichern Punkte halten. Von den Seitenmauern mafs er die innerste, die als Seitenmauer der Basilike benutzt war: sie war 14 Palm breit, bei 31½ Palm Erhebung über der Fläche des Circus, und 30 Palm Grundbau; den Gängen (ambulacra) zwischen diesen Mauern unter den Sitzen giebt er 42½ Palm Breite, der innern Fläche des Circus 230 Palm. Noch weniger will aber das Maafs der Länge von 720 Palm weder zu dem gewöhnlichen Verhältnifs der Cirken, noch zu dem Maafse des von Grimaldi selbst bestimmten Raums von der untersten Stufe der Treppe der alten Peterskirche bis nahe bei Santa Marta passen: eine Entfernung, die, wie auch Fontana bemerkt **), gegen 1400 Palm beträgt, und diefs Verhältnifs wäre allerdings auch passender: die Länge des Circus des

---

*) A. a. O. bei Severano p. 272.

**) In seinem bekannten Werk: Carlo Fontana Il Tempio Vaticano. Rom 1694. Fol.

Caracalla ist noch beträchtlicher gegen seine Breite. Das Mausoleum des Kaisers Honorius und das andere Rundgebäude neben der alten Basilike (die Kirche des heil. Andreas) sind aufserdem so vollkommen auf die Fortsetzung der Spina als ihrem Mittelpunkte gebaut, dafs man wohl annehmen mufs, diefs sei absichtlich geschehen, damit die Gebeine in dem durch Märtyrerblut geweihten Bezirk ruheten.

Was die Bauart dieses Circus angeht, so bemerkt Grimaldi, dafs die Seiten aus Ziegelwerk erbaut gewesen, die von ihm sogenannten Thürme aber Netzwerk (opus reticulatum) gezeigt hätten.

Wenn jene Berichte uns einen Begriff von der Festigkeit und Gröfse dieses kaiserlichen Baues geben, so sind die Angaben Fontana's *) über die Verschiedenheit der Erhebung des alten und neuen Bodens nicht weniger wichtig für eine anschauliche Vorstellung von diesem Theile des Vaticans, um so mehr, da sie uns leider fast für alle übrigen fehlen. Domenico Fontana untersuchte nämlich die Fundamente des Obelisken auf seiner alten Stelle mit der gröfsten Genauigkeit und fand, dafs die Fläche des Circus 4½ Palm unter dem jetzigen Wasserspiegel lag: diese Fläche war 33 Palm hoch mit Erde bedeckt, zunächst mit lehmartiger (creta), dann mit Erde von Trümmern (labile), und endlich mit Sand, welches beides seiner Meinung nach von den Hügeln sich gesammelt hatte. Und diese hohe Verschüttung ist nach ihm noch 4½ Palm unter der Höhe der jetzigen Basis des Obelisken auf dem Petersplatze, und 34½ unter dem Fufsboden der neuen Basilike. Auffallend ist bei diesen Angaben die Lehmerde über der Arena: dieselbe Erde ist die regelmäfsige Lage der Hügel unter den Sandschichten, und die Annahme, sie sei von Ueberschwemmung hierher geführt, ist doch etwas gewagt. Ohne Zweifel aber hat er sich in dem Schlusse aus der Tiefe der Arena auf die erfolgte Erhöhung des Tiberbettes übereilt. Er fand nämlich unter dieser Fläche noch 15 Palm Grundbau für den Obelisken, und unter diesem erst fing das Pfahlwerk an

*) A. a. O. 5. Buch 3. Cap.

an, welches den ganzen Bau zu sichern bestimmt war. Da nun nach dem jetzigen Gebrauche das Pfahlwerk mit der Höhe des Wasserspiegels beginnt, und die Mauern des Grundbaues, nach einem in Rom allgemein befolgten Grundsatz, bis auf die Höhe des Tiberwassers geführt werden, so glaubt er annehmen zu müssen, daſs der alte Wasserspiegel 25 Palm niedriger gewesen sei als der jetzige. Die Tiefe der Arena in dem vaticanischen Thal zwischen den beiden Hügeln ist aber, gerade wegen Anwendung des Pfahlwerks, nichts Auffallendes: ja sie konnte absichtlich sein, um Wasser in den Circus vom Fluſs herleiten zu können. Von einer Leitung der Alsietina von Trastevere her haben sich keine Spuren gefunden; sie kann aber kaum gefehlt haben, da sie damals die einzige in dieser Gegend war *).

Gärten der Domitia.

Die Gärten der Domitia lagen an dem andern Ende unseres Bezirkes; ihre Lage ist dadurch unbezweifelt, daſs Hadrian sein Grabmal in ihrem Umfange errichtete, wie Julius Capitolinus im Leben des Antoninus Pius erzählt. Es scheint also, daſs diese Gärten, von Nero an, kaiserliches Eigenthum geworden. Wie im Umfange der Gärten der Agrippina der Neronische Circus, so ist innerhalb dieser ein anderer Circus oder eine ähnliche Anlage errichtet. Schon Biondo erwähnt ihn: Fulvius sagt, seine Reste seien weniger bekannt und unansehnlich: man erkenne, daſs er aus einem harten, schweren Steine gebaut sei. Unter Benedict XIV., im Jahr 1743, als schon lange alle Spuren desselben über der Erde verschwunden waren, grub man vor der Porta di Castello nach der Richtung der Straſse, die ihr gegenüber liegt, und entdeckte 12—14 Palm unter der jetzigen Fläche seine Substructionen. Man fand noch einen Theil der gewölbten Gänge, welche die Sitze getragen hatten: nach dem

Circus in demselben.

*) Der oben erwähnte Carlo spricht von groſsen bleiernen Röhren, einer unterirdischen antiken Wasserleitung, die er mit mehreren bei der Kirche San Peregrino besichtigt — welche er mit dem Hospital Leo's III. verwechselt — : sehr möglich, aber die Autorität ist so schlecht, als sie sein kann.

Plane des sorgfältigen Nolli, der fünf Jahre nachher erschienen ist, hatte er nur zwei Mauern, und also genau zu reden nur Einen Gang. Die Spina war, nach Venuti, mit ihren gewöhnlichen Verzierungen, doch ohne eine Spur von Meta und Obelisk, gröfstentheils erhalten; es ist aber auffallend, dafs Nolli von ihr gar keine Zeichen angiebt, obgleich er kleinere Räume an den äufseren Mauern sorgfältig bemerkt hat. Der Stuckanwurf war noch ganz frisch an den Wänden zu sehen, und das Mauerwerk vortrefflich. Die Tiefe der Arena mufs allerdings bedeutend gewesen sein, da man die Substructionen der Sitze so tief unter der Erde fand, was mit Piranesi's Messungen vollkommen übereinstimmt, welcher zwischen dem alten Boden neben der viereckten Basis des Grabmals Hadrians und der Höhe des jetzigen Bodens beim Eingang in dasselbe gegen 18 Palm Unterschied fand. Was die Gröfse betrifft, so giebt man ihm bei 300 Palm Breite 500 Länge; man sieht aber nicht ein, welchen Grund diese letztere Angabe hat. Denn die Grabung wurde wegen des einströmenden Wassers eingestellt, ehe man das Ende der langen Seite gefunden, nachdem man einen grofsen Theil der Mauern als Baumaterial zu den Brustwehren des Castells verwandt hatte. Was aber noch mehr ist, dieser entdeckte Theil mifst nach Nolli's Plan schon 880 Palm. Nach diesem hat die innere Fläche des Circus 415, mit den Mauern 500 Palm Breite. Was den Erbauer dieses Circus betrifft, so gewinnt die an sich natürliche Voraussetzung, dafs es Hadrian sei, durch die berühmte Münze dieses Kaisers, auf welcher ein Circus abgebildet ist, mit der Jahreszahl der Stadt 874, im dritten Consulat, Wahrscheinlichkeit, obgleich die Deutung der Inschrift keineswegs unbestritten ist *). Auf jeden Fall mufs bemerkt werden, dafs man, nach Pirro Ligorio, auf den Stempeln von zwei Fufs langen und breiten Ziegeln, Consuln

*) Eckhel Doctr. Num. T. VI. p. 501 ff. giebt die von Cassius und Andern ungenau mitgetheilte Inschrift: P. CIR. CON., und neigt sich zur Erklärung: primum circenses concessi, statt pro circo condito.

aus Nero's Zeit verzeichnet fand: etwas kleinere waren aus Hadrians Zeit.

Die Gärten der Domitia konnten neben Mausoleum und Circus eben so gut fortbestehn, wie die Gärten der Agrippina neben dem Circus des Caligula. Ihre Erwähnung bei der Notitia hat also an sich nichts wider sich: jedoch spricht, was wir bis zum dritten Jahrhundert von diesen kaiserlichen Anlagen wissen, für deren Erhaltung. Dahin gehört, daſs Trajan aus Quellen beim Lacus Sabatinus (später Anguillarius, jetzt Bracciano) die prächtige Leitung der Aqua Trajana nach dem ganzen Bezirk jenseits der Tiber, und insbesondere, wie es scheint, nach dem Vatican führte. Der ältere Plinius redet zweimal vom Circus Vaticanus, einmal mit dem Zusatz, „der Circus der Kaiser Cajus und Nero": und nach ihm bestand er noch mit seinem Obelisken *). Die Nachricht des Lampridius aber im Leben Elagabals, daſs nämlich dieser Kaiser mit vier Viergespannen Elephanten im Vatican gefahren sei, ist ohne Zweifel vom Fahren in diesem Circus zu verstehen: so wie die Gräber, welche jener Kaiser bei dieser Gelegenheit, als seinem Aufzug hinderlich, wegreiſsen lieſs, an der neuen Aurelischen Straſse, oder einer Querstraſse zwischen ihr und der Triumphalis, gedacht werden müssen.

Hadrians Grabmal.

Der riesenhafte Bau des G r a b m a l s H a d r i a n s veränderte ohne Zweifel das Aussehn der Gärten der Domitia bedeutend. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit werden diesem Kaiser die Unterwölbungen einer Straſse am Ufer zugeschrieben, die man nach Fea, bei Ausbesserung der Straſse im Jahre 1786 bemerkte: vielleicht gehören übrigens diese Anlagen zu den Ufermauern des Flusses (terminatio ripae).

Die Anlagen um das Grabmal vermehrten sich wohl sicher noch unter Hadrians Nachfolgern, die hier beigesetzt wurden.

Leider fehlen uns aber die Nachrichten über diesen ganzen Bezirk bis auf Constantin gänzlich. In diese Zwi-

*) H. N. XVI. 40. XXXVI. 11.

schenzeit gehören wahrscheinlich zwei jetzt verschwundene Denkmäler, beide im Mittelalter sehr berühmt: die Pyramide unweit der jetzigen Kirche S. Maria Traspontina, und eine Ruine zwischen der Pyramide und dem Mausoleum.

Pyramide: angebl. Grabmal des afrikanischen Scipio.

Die Pyramide trägt verschiedene und seltsame Namen. Im Mittelalter hieſs sie Meta schlechthin, gelehrt „das Denkmal des Romulus" (memoria Romuli): im fünfzehnten Jahrhundert wandte man die fabelhafte Erzählung Acroas, des Commentators von Horaz *), von einem pyramidenförmigen Grabmal des Africanus im Vatican auf diese Ruine an. Schon der Umstand, daſs dieſs Grabdenkmal mit Marmorquadern bekleidet war, beweist, daſs es frühestens aus dem achten Jahrhundert der Stadt ist: wahrscheinlich aber gehört es einem Kaiser, oder einem aus der kaiserlichen Familie an, und stammt also aus der Zeit, als Hadrians Mausoleum das gewöhnliche Grabmal seiner Nachfolger war. Die Gestalt des Denkmals sehen wir auf den Bronzethüren von St. Peter aus Eugenius IV. Zeit, und der Beschreibung Biondo's, der unter demselben Papst lebte. Biondo sah es als entblöſstes Gemäuer: er wiederholt die Meinung der Berichterstatter des Mittelalters, daſs der Papst Donus (gegen 676) die Marmorbekleidung zum Pflaster des Vorhofs der Peterskirche angewandt habe. Ungeachtet Alexander VI. es abtragen lieſs, sahen Andreas Fulvius und andere Antiquare aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts seine Trümmer, so daſs Bufalini's Aufzeichnung desselben gewiſs nicht aus der Luft gegriffen ist.

Alle Berichterstatter stimmen darin überein, daſs es an Gröſse die Pyramide des Cestius übertroffen habe. Die Richtung der Seiten ist deſswegen sehr merkwürdig, weil sie beweist, daſs die neue Aurelische Straſse, an der es lag, dem Lauf des Flusses folgte, ganz verschieden von der Richtung, welche nach und nach die Beziehung auf St. Peter der neuen Straſse gegeben hat.

---

*) Zu Horat. Epod. 9.

Die Ruine zwischen der Pyramide und dem Mausoleum kennen wir nur durch Bufalini und Pirro Ligorio. Der erstere nennt eine freistehende Baumasse (isola) hinter der alten Kirche S. Maria Traspontina, zwischen ihr und der kleinen Kirche S. Angelo, Thermen Hadrians; der zweite erwähnt Mauern, die man zu seiner Zeit neben der genannten Kirche fand, als man in den angränzenden Häusern Keller grub, bezieht sie aber auf den Circus des Caligula, den er von hier nach dem Petrusplatz sich erstrecken läſst *).

Unbekannte Ruine.

Diese Annahme verdient natürlich gar keine Berücksichtigung: Thermen Hadrians könnten hier gestanden haben, obgleich die Notitia sie nicht nennt, in der ja das Mausoleum selbst fehlt, und sonst keine Nachricht von ihnen vorhanden ist. Der Name der daran hinlaufenden Straſse Via Adriana könnte dafür sprechen; denn es ist kein Grund da, ihn mit Bufalini auf einen Papst dieses Namens zu beziehen; aber wahrscheinlich steckt in ihm nur die Beziehung auf das Mausoleum, zu dem sie führt, und welches im ersten Mittelalter Hadrianium heiſst. So unmöglich es aber ist, für diese verschwundenen Trümmer einen alten Namen zu finden, so sind sie es doch höchst wahrscheinlich, welche in dem Ordo Romanus von Benedict unter dem Namen des Obelisken Nero's an dieser Stelle erwähnt werden **). Der Rückweg des Papstes nach den feierlichen Processionen in der Stadt am Weihnachtsfeste und Ostermontag wird nämlich von der Brücke nach St. Peter an in zwei Stellen so beschrieben: „Der Papst geht über die Brücke, kommt heraus durch das Thor bei Hadrians Denkmal, geht vor (in der andern Stelle „neben") dem Obelisk des Nero vorbei, und kommt durch den Porticus, neben („vor") der Memoria Romuli in die Peterskirche." Es ist augenscheinlich, daſs

*) Natürlich kann Pirro Ligorio nicht von der neuen Kirche dieses Namens reden, die zu seiner Zeit noch nicht gebaut war. Ich bemerke dieſs, weil mehrere neuere Schriftsteller durch diese Annahme in Irrthum geführt sind, so daſs jene Ruine ganz übersehen ist.

**) Mabillon Mus. Ital. p. 126,

zwischen die Engelsburg und die Meta ein antikes Gebäude gesetzt wird, welches der Obelisk Nero's heifst. Auch ohne diese entschiedenen Endpunkte kann der wahre Obelisk Nero's nicht genannt sein, weil er überhaupt auf dem Zuge bis zur Kirche nicht vorkommen konnte, neben deren Seitenmauern, weit vom Atrium entfernt, er stand: man mufs aber das ganze fabelhafte System des Mittelalters über die Alterthümer des Vaticans entwickeln — was wir an seiner Stelle thun werden — um eine solche Benennung zu begreifen. Wir wollen hier nur bemerken, dafs der wahre Obelisk, in den Mirabilia, Memoria Caesaris heifst.

Heidnische Heiligthümer bis zum Ende des 4ten Jahrhunderts.

Eine 1611 beim Graben der Grundmauern des Chors der neuen Peterskirche gefundene Inschrift der Arvalischen Brüder, und zwei andere besonders merkwürdige, die beim Bau der neuen Sacristei ausgegraben wurden, veranlafsten die noch von Cancellieri getheilte Meinung, dafs jene Priesterschaft hier eines ihrer Heiligthümer und Archive gehabt, und auch hier vielleicht ihre Processionen zur Erflehung des Segens für die Früchte der Erde gehalten. Aber der gelehrte und scharfsinnige Marini hat in seinem berühmten Werke über jene Priester erwiesen, dafs die in verschiedenen Theilen Roms und der Umgegend gefundenen Denkmäler der Fratres Arvales sämmtlich aus dem Haine derselben entnommen sind, welcher fünf Millien vor der Stadt an der Via Campana lag. Die Christen bedienten sich der Marmorplatten für ihre Gräber, wie es namentlich von der ersten jener drei Inschriften erwiesen ist, die zum Deckel eines christlichen Grabes gedient hatte. Die beiden andern wurden übrigens aufserhalb der Fundamente des alten Rundbaues gefunden, der bei Gelegenheit der Anlage der neuen Sacristei zerstört ward, und nicht in seinen Fundamenten, wie Cancellieri irrig angiebt *).

Aber allerdings scheint der Vatican Sitz einer anderen sehr merkwürdigen heidnischen Feier gewesen zu sein. Schon

*) Gli Atti e Monumenti di fratelli Arvali. Roma 1795. II. Volumi. 4. S. Vol. I. p. 264. (Tav. XXIV.) und Vol. II. p. 523. 669. (Tav. XLI. XLII.)

von den Zeiten Hadrians an nämlich wurde einer der wahnsinnigsten geheimnifsvollen Dienste, durch welche der Aberglaube sich um so eher gegen die göttliche Kraft des Christenthums zu halten wähnte, als sie mit dessen heiligen Feiern und Weihen eine gewisse äufsere Aehnlichkeit besafsen, gerade im Vatican begangen. Diefs ist der mit den Taurobolien und Criobolien oder Stier- und Widderopfern, so wie mit bacchischen Weihen verbundene Dienst der Cybele.

Der Einzuweihende nämlich mufste sich zu mitternächtlicher Stunde in einer unter der Opferstätte angebrachten, mit Bretterwerk überdeckten Grube nackt ausstrecken, und das auf ihn herabträufelnde Blut des Opferthiers mit seinem ganzen Körper auffangen, wodurch er wenigstens für zwanzig Jahre gereinigt, bisweilen für ewige Zeiten wiedergeboren werden sollte.

Die berühmte Inschrift des Altars von Lyon (aus Hadrians Regierung *) erwähnt bestimmt den Vatican als Sitz dieses Dienstes, und es ist also wohl nicht zweifelhaft, dafs die vielen in der Nachbarschaft der Peterskirche und zwar namentlich an der Stelle, wo jetzt der Altar von St. Simon und Judas steht, gefundenen Inschriften, von denen ein grofser Theil in der alten Sacristei von St. Peter aufbewahrt wurde, von den ehemals in dieser Gegend erbauten Heiligthümern herrühren. Die Inschriften von hier vorgenommenen Weihen sind sämmtlich aus dem vierten Jahrhundert, und, was höchst auffallend ist, gehen bis zu dem Ende desselben **). Ihre Folge nämlich ist diese: die erste ist vom

---

*) Cancellicri S. 1178. Vires excepit (d. h. testiculos tauri sacrificati intaurobolio), ex Vaticano transtulit, aram et bucranium consecravit. Diese erbauliche und verdienstliche Cerimonie verrichtete ein L. Aemilius Carpus, zu Ehren der grofsen Göttermutter und zur Gesundheit (pro salute) des Kaisers Hadrian, seiner Kinder und der Stadt Lyon, deren Magistrat er war.

**) Cancellieri a. a. O. S. 1773 ff.

Jahre 305 *), dann folgt eine von 350, dann von 374, 377, zwei von 383, und endlich eine von 390.

Nahe dem Heiligthum des christlichen Roms wäre also hier noch sechzig Jahre nach Constantin heidnischer Dienst gepflogen, und eine der feierlichsten Weihen des alten Gottesdienstes begangen. An dem Flecke selbst, wo die Inschriften nach Grimaldi's Zeugnifs gefunden, kann nun wohl der Tempel schwerlich gestanden haben; denn der Altar der heil. Simon und Judas in der neuen Peterskirche liegt noch im Umfange des Neronischen Circus: auch ist keine Rede von Spuren eines alten Baues, sondern nur von den Inschriften. Aber dafs in dem vaticanischen Bezirk noch bis zum Ende des vierten Jahrhunderts jene Weihen vorgingen, scheint zu zeigen, dafs erst damals das Christenthum hier ganz die heidnischen Gräuel verdrängte. Das Andenken an ein für jenen Dienst bestimmtes Gebäude hat sich vielleicht in dem Templum Apollinis erhalten, bei welchem, nach dem Liber pontificalis, der Apostel Petrus begraben ward. Denn als eine der Gottheiten bei jenen Feiern wird in den Inschriften in victus Sol genannt. Dieser Sonnengott ward als Apoll erklärt, daher Templum Apollinis.

---

*) Von dieser weifs man den genauen Fundort nicht; Mazocchi, der sie 1521 herausgab, sagt, sie sei bei der Sacristei zu sehen. Sie lautet p. 1761 so:

Diis manibus
Ulpius Egnatius Faventinus V. C. Augur. P. V.
B. P. R. Q. pater Hierocerax. D. S. I.
M. Archibuculus dei Liberi hierofanta Hecates
Sacerdos Isidis percepto taurobolio crioboliocq.
Idibus Augusti
D. D. N. N. Valente Aug. et Valentiniano
Aug. Conss. feliciter
Vota Faventinus bidens suscepit et orbis
Ut mactet repetens auguria fronte bicornis.

Hierocerax ist natürlich hieroceryx: aber was ist in dem ersten Hexameter et orbis?

IV. *Der Vatican unter den christlichen Kaisern.*

Die Erbauung der Basilike über dem Grabe des heil. Petrus durch Constantin, setzt die wahrscheinlich damals erfolgte Zerstörung des Neronischen Circus voraus, da ihre linke Seite auf den drei Mauern der rechten Seite desselben ruht. Mit ihr beginnt eine neue Epoche für diesen Bezirk. Eine Menge Kapellen, Kirchen, Klöster, Mausoleen und kleinerer Grabdenkmäler schloſs sich nach und nach der gröſsten Basilike der Welt an, und schon sehr früh, wohl von Symmachus an (496—514), war ohne Zweifel auch damit eine Wohnung für den Papst verbunden.

Die Peterskirche Constantins.

Es ist nicht zu entscheiden, ob schon durch Aurelian das Grabmal Hadrians in die Befestigung Roms hineingezogen ward: gewiſs ist, daſs die Bezeichnung der „Alten", welche nach Procopius *), durch zwei von dem Denkmal zum Fluſs gehende Schenkelmauern desselben gleichsam zu einem Thurm vor dem Aurelischen Thore machten, spätestens auf Honorius bezogen werden kann: doch ist die Heiligkeit der Gräber in der alten römischen Region keineswegs ein Grund, mit Nibby die Annahme zu verwerfen, daſs Aurelian schon diesen wichtigen Punkt benutzt habe. So wie man aber jene Schenkelmauern zum Fluſs zog, wurde ein zweites Thor an dem jenseitigen Ufer nöthig, um nach St. Peter zu gehen. Und hier ist der Ort, den Gang der Aurelians- und Honorius-Befestigungen in dieser Gegend im Zusammenhange zu untersuchen.

Hadrians Grabmal eine Festung.

Da über die Befestigung des Janiculus und die Lage der Porta Portuensis oberhalb Ponte Sisto kein Streit ist, so ergiebt sich zuvörderst, daſs in der Strecke längs des Tiberufers, von diesem Punkte an, bis zur Porta Flaminia, nur Ein namhaftes Thor war, und dieſs nennt Procopius an zwei Stel-

Gang der Aurelianischen Befestigungen.

*) De bello Gothico I. c. 22.

len *) das Aurelische, mit der Bemerkung bei der ersten Erwähnung, dafs es jetzt von der nahe gelegenen Peterskirche den Namen des Petersthors trage: beim Anonymus des Mabillon aus dem achten Jahrhundert heifst es nur Porta Sancti Petri. Derselbe Schriftsteller unterscheidet aber von diesem noch ein anderes Petersthor, welches er Porta S. Petri in Hadrianio nennt, und über die gänzliche Verschiedenheit beider kann kein Streit sein. Denn mit dem erstern diefsseitigen beginnt er die Aufzählung der Thürme, indem er es selbst, das heifst die beiden Seitenthürme, die es schützten, mitzählt, und nachdem er die Mauern wieder bis zu diesem Anfangspunkt verfolgt hat, fügt er hinzu: „Das Petersthor im Hadrianium: hier sind sechs Thürme mit 164 Brustwehren und 33 Fensteröffnungen nach Aufsen, wovon 14 gröfsere, 19 kleinere.“ Offenbar ist hier von dem Festungsthore die Rede, an welches die verbindenden Schenkelmauern stiefsen. Aber Procop erwähnt nur Ein Thor, und setzt ihm die Porta San Pancrazio — die alte Aurelia — als das „Thor jenseits des Flusses“ entgegen **). Diefs mufs man festhalten, um die Beschreibung der Gefechte, die an der Brücke und der Engelsburg vorfielen, nicht mifszuverstehn. So heifst es von den Gothen, dafs sie nach Errichtung ihres Lagers in den Neronischen Feldern — wie schon damals die ganze Tiberebene vom Vatican bis Ponte Molle heifst — die Porta Aurelia und die von San Pancrazio angriffen. Der Befehlshaber des Belisarius im Mausoleum läfst den gröfseren Theil der Besatzung im Thor und Grabmal ***), um die angränzende Mauer längs des Flusses — wahrscheinlich nach Ponte Sisto hin, weil dieser kein anderer Theil der Besatzung zu Hülfe kommen konnte — gegen einen Versuch zum Uebersetzen zu vertheidigen. Bei der zweiten Eroberung Roms durch Totila zieht sich Paulus mit seinen 400 Rei-

Porta Aurelia.

Porta S. Petri in Hadrianio.

*) Ebend. und c. 15.

**) A. a. O. c. 15.

***) A. a. O. c. 22.

tern nach der Burg zurück, und besetzt die Brücke, tödtet viele der verfolgenden Gothen, die in den engen Gassen zusammengedrängt waren, und wird, nachdem er sich ins Castell zurückgezogen, nicht von der Mauer her, sondern entfernter beobachtet. Entscheidend ist endlich in Procop die Bestimmung der Entfernung des Thors vom Grabmal *) auf einen Steinwurf, dasselbe Maafs, was er jeder der Seiten des Würfels vom Mausoleum giebt. Diefs pafst sehr genau auf die Entfernung eines Thors am entgegengesetzten Ufer.

Zerstörung der Vaticansbrücke.

Der Angriff der Gothen auf die Engelsburg und das Vertheidigungssystem Belisars beweisen hinlänglich, dafs damals weder die vaticanische noch Triumphalbrücke bestanden. Man kann aber auch weiter gehn und sagen, dafs, wie das Eingehn der zweiten durch Hadrians Bau, so das der erstern durch das Hereinziehn des Mausoleums in die Befestigung Roms entschieden war. Denn was gewann man hierdurch wesentlich für den Schutz der Stadt, wenn man jene durch die Mauern des Janiculus nicht gedeckte und doch durch die vor ihr liegende Höhe beherrschte Brücke nicht abbrach? Und würde nicht ein namhaftes Thor der Aurelischen Mauer vor ihr errichtet worden sein, wenn sie damals noch bestanden hätte? Unwahrscheinlich ist es wenigstens, dafs eins von den beiden kleinen, namenlosen Thoren (posternae), welche nach dem Anonymus von Ponte Sisto bis zum Aurelischen Thore waren — angenommen, dafs beide von Aurelian schon herrührten — diesem Zweck entsprochen habe, und nicht vielmehr als kleine Mauerpforten für die Reinlichkeit der Befestigung und Stadt, und etwa für Fährten angelegt waren. Bei diesen, wie es scheint, entscheidenden Gründen kann man allerdings auch, was die Zeiten des Honorius betrifft, Gewicht auf eine Stelle des Prudentius legen, worin er den Weg der Römer am Petersfest zum Vatican über die Hadriansbrücke, mit dem nach St. Paul auf der Via Ostiensis zusammenstellt, und sagt,

*) A. a. O. c. 22.

durch diese beiden Wege ergieſse sich das Volk zu den beiden Heiligthümern der Stadt *).

Was die vom Anonymus gesehene Befestigung des Castells betrifft, so muſs man wohl annehmen, daſs die Schenkelmauern nicht geradezu auf die Brücke gegangen sind, sondern von den Winkeln des Würfels oder ihrer Erweiterung gerade zum Ufer, und dann längs desselben im rechten Winkel zur Brücke, so daſs man sich von den sechs Thürmen zwei am Thor, zwei an den äuſsersten Enden und zwei an der Brücke selbst zu denken hat. Daſs die Befestigung einigermaſsen geräumig war, erhellt auch daraus, daſs schon vor Papst Hadrian I. eine der heiligen Jungfrau gewidmete Kirche, in Hadrianio genannt, in ihrem Umfange lag, welche der genannte Papst zur Diaconie erhob, und die nach einer Erwähnung im Leben Leo's III. ganz verschwindet **).

Die ganze Gegend des Borgo und der Wiese scheint übrigens in Trümmern gelegen zu haben, während sich um St. Peter eine Menge Gebäude erhoben, und vielleicht hier und da einzelne Häuser zur Aufnahme der Pilger. Von der Gegend um den Circus hinter dem Hadrianium sagt dieſs Procopius ausdrücklich: die Besatzung der Burg benutzte die alten Häuser, welche hier enge Gassen bildeten, um den Pfeilschützen einen sichern Ort zu geben, und die verfolgenden Feinde nicht allein aufzuhalten, sondern mit Erfolg zum Rückzug zu zwingen.

Porticus nach St. Peter.

Die wichtigste Anlage, welche zwischen der Burg und der Basilika erwähnt wird, ist der bedeckte Säulengang an der Straſse, welche beide verband. Die Gothen benutzten ihn, um sich der Burg so weit zu nähern, daſs die Wurfmaschinen ihnen nicht mehr schaden konnten ***): er ging also ohne Zweifel bis nahe an dieselbe. Daſs er aber, wenigstens eine gute Strecke, mit der engen Straſse, an welcher er herlief, längs dem Ufer ging, beweist die Erzählung des Anastasius im Le-

*) Peristeph. XII.

**) Anast. in Hadriano I. vergl. mit Vita Leon. III. p. 283.

***) Procop. a. a. O.

ben Hadrians I. *). „Ueber dem Ufer des Flusses (heifst es daselbst) lief an dem Säulengang, welcher zur Kirche des Apostels Petrus hinführt, eine schmale und enge Strafse, auf welcher man nach der Kirche ging: der Papst nun führte am Ufer Fundamente auf, wozu er 12,000 Quadersteine anwandte, und stellte den ausnehmend grofsen Porticus vom Boden bis zum Dache wieder her, und zwar bis zur Kirche.“ Wahrscheinlich aber machte der Porticus nachher einen Winkel bei der alten Kirche der Maria Transpontina; denn diese heifst in demselben Leben Hadrians: an der Spitze des Porticus gelegen (in caput porticus **); gewifs aber ging sie nachher zu der Spitze des Borgo vecchio, denn die hier gelegene kleine Kirche San Lorenzo in piscibus — jetzt das Noviziat der Väter delle Scuole Pie — heifst im römischen Ceremonial des Benedictus (vor 1143) in porticu majori ***) (d. h. „am gröfsten Porticus“), welcher die bestimmte Bezeichnung jenes Säulenganges bis zu seiner Zerstörung ist. Ihr Eingang liegt auch nach dieser alten Strafse zu. Die zwischen diesen Punkten in derselben Linie liegende Kirche S. Salvatore Scossa Cavalli heifst im Mittelalter de porticu oder portica; aber das heifst nur im Borgo, da im spätern Mittelalter wenigstens der ganze Borgo zwischen St. Peter und dem Castell portica Sancti Petri genannt wird ****). Jene schräge Richtung pafst sehr

---

*) Ad. Vign. II. p. 217. Dafs die hier genannten tufi eine allgemeine Bezeichnung sind, erhellt z. B. aus dem bald nachher von einem andern Gebäude gebrauchten Ausdruck de tiburtino tufo.

**) A. a. O. p. 213. In der andern Stelle p. 283 (Leo III.) heifst sie nur foris portam S. Petri, ohne jenen Zusatz. Der Name der Transpontina setzt den Untergang der oben genannten Marienkirche im Hadrianium voraus.

***) Mabillon Mus. Ital. T. II. p. 147.

****) Murat. T. XXIV. p. 1002. (vom Jahr 1409). Voluit videre totam porticam S. Petri, videlicet muros, portas et alia necessaria in dicta portica S. Petri. Vergl. p. 1008 und 1062. Daher sagt auch der Verfasser der Mirabilia bei Montfaucon: in porticu S. Petri sunt duae portae, quarum una vocatur porta castelli S. Angeli, altera viridaria.

gut zu dem durch die Pyramide bestimmten Gang der Aurelia: es würde aber allerdings vielleicht daraus folgen, dafs derselbe nicht für die Peterskirche angelegt sei, sondern von den alten Gartenanlagen her bestanden habe. Wer die fürchterliche Gluth des jetzt ganz unbeschützten Weges vom Platz nach der Brücke bis jenseits zu den erstern Häusern des Borgo im höchsten Sommer kennt, wird es begreifen, dafs man auch einen krumm laufenden Porticus so lange benutzte, als man nur konnte, besonders in Zeiten, wo es keine Kutschen gab, und die Schönheit gerader und breiter Strafsen die Römer noch eben so wenig begeisterte, als ihre Vorfahren oder die Griechen.

Ansiedlungen im Borgo.

So glänzend und prachtvoll, und so allgemein von Pilgern besucht die Peterskirche zu Carls des Grofsen Zeiten war, so scheint doch die Bevölkerung des Borgo damals noch unbedeutend gewesen zu sein, da bei der grofsen Wiederherstellung der Aqua Trajana — die seit Honorius I. Sabatina heifst — von Hadrian I. Leitungen nach dem Janiculus, zu den Mühlen, und nach St. Peter für die Springbrunnen des Vorhofs und Bäder der Pilger, keine aber für den Gebrauch der umwohnenden Ansiedler genannt werden *). Doch hören wir vom achten Jahrhundert an von Quartieren und Kirchen fremder Gemeinschaften im Borgo, deren Andenken sich bis zu unsern Tagen erhalten hat. Die erste ist das Quartier der Sachsen (Saxonum), das heifst der Angelsachsen. Unter Papst Constantin (gegen 708) wallfahrteten zwei angelsächsische Könige nach Rom, und Beda sagt ausdrücklich **), dafs in dieser Zeit eine Menge Engländer aus allen Ständen nach Rom gingen. Es begreift sich also leicht, wie sich sehr bald eine angelsächsische Gemeinde oder Landsmannschaft (schola) bildete. Schon unter Leo III. finden wir sie erwähnt mit den drei andern, deren Kirchen wir noch jetzt kennen, Friesen, Longobarden und Franken. Bei Vertheidigung der Stadt und in Kriegen der Päpste bilde-

Engländer.

*) Anastas. v. Hadriani §. 59.

**) Hist. Angl. V. 7. conf. de Aetat. Mundi ad a. 720.

ten sie eigene Compagnien. Die Kirche der Franken ist die jetzt mit dem Palast der Inquisition vereinigte kleine Kirche S. Salvatore in magello, rechts neben der Porta Cavalleggieri: die Kirche S. Maria in Campo Santo heifst von der Schola Longobardorum Scola Lombarda: San Michele ist die Kirche der Friesen, wie San Spirito der Sachsen. Die Erbauung der ersten und dritten wird (in untergeschobenen, aber alten Urkunden) Carl dem Grofsen, die der beiden andern Leo IV. zugeschrieben: dieser soll auch neben der Kirche der Sachsen einen Palast erbaut haben.

V. *Die Leostadt (Civitas Leonina).*

Bau der Leostadt.

Mit diesem Papste beginnt eine neue Epoche für den vaticanischen Bezirk, welche durch dessen weise und grofsartige Anlagen gewifs eine eigenthümliche Selbstständigkeit gewann. Er schlofs ihn, mit Ausnahme der Flufsseite, rings durch Mauern ab, und nannte die Stadt mit Recht nach seinem Namen Leostadt (Civitas Leonina). Die Streifereien der Sarazenen, deren Raubsucht die Reichthümer der Peterskirche ganz besonders anzogen, machten es nothwendig, das Heiligthum Roms vor ihren Entheiligungen zu schützen. Schon Leo III. hatte angefangen, eine Mauer um die Basilike zu ziehen; das Werk war aber nicht allein unvollendet geblieben, sondern beim Regierungsantritt Leo's IV. im Jahre 847 bis zur Unkenntlichkeit verfallen. Nachdem also dieser grofse Papst die Wiederherstellung der Ringmauern Roms vollendet, und durch zwei Thürme, die er an beiden Tiberufern, beim Anfang der Befestigungen des Janiculus unter Porta Portuensis aufführte, und die zwischen ihnen gezogenen Ketten die Auffahrt des Flusses den Sarazenen gesperrt hatte, wandte er sich im zweiten Jahre seiner Regierung an den Kaiser Lothar, um seine Genehmigung zur Errichtung der vaticanischen Ringmauern und zugleich Unterstützung für die Ausführung dieses Plans zu erhalten.

Der Kaiser sandte ihm eine ansehnliche Summe zu diesem Zweck: Leo bot sogleich alle eigenen Vasallen, so

wie die der Kirchen und Klöster zu thätigem Beistande und Herbeischaffung der Arbeiter auf, und förderte das Werk durch unermüdliche Sorge und eigene Aufsicht so rasch, dafs im Sommer des Jahrs 852 die nicht kleine Stadt mit festen Mauern und Thürmen bis zum Flufs umzogen war. Am Morgen des 27. Junius umging er mit den Cardinal-Bischöfen und der gesammten Geistlichkeit Roms barfufs und das Haupt mit Asche bestreut unterm Gesange von Litaneien und Psalmen die einzuweihende Stadt: Adel und Bürger folgten dem feierlichen Zuge nach. Die Bischöfe besprengten die Mauern mit geweihtem Wasser, und er selbst sprach vor jedem der drei Thore ein Gebet: nach dem feierlichen Hochamt in St. Peter theilte er, ebenfalls nach alter Sitte, unter das ganze Volk eine Geldspende aus (roga), und beschenkte den Adel mit kostbaren Gewändern.

Gang der Mauern.

Von dem Gange dieser Mauern und ihrer Bauart verlohnt es sich eine anschauliche Vorstellung zu machen, was bei den Ueberresten derselben nicht schwer ist. Ihre beiden Endpunkte waren das Hadrianium und der Flufs: den Zwischenraum umschlossen sie in drei Seiten. Die erste ging vom Castell in fast gerader Linie längs der rechten Seitenmauer der Basilike bis zu der Höhe des vaticanischen Berges, wo ein runder Thurm noch jetzt den Winkel anzeigt. Von dieser Seite ist die Richtung der ersten Hälfte bis zum vaticanischen Palast durch die Mauer erhalten, welche den bedeckten Gang Alexanders VI. trägt: und in dieser Linie sind zwei von den drei alten Thoren der Leonischen Stadt, eins unweit vom Castell, ursprünglich ein Neben- oder Flufsthor (posterula), welches daher im Leben jenes Papstes posterula castelli S. Angeli genannt wird, und das Hauptthor der Stadt, Porta S. Peregrini, von der kleinen Kirche dieses Heiligen so genannt, an welcher die Strafse, die aus diesem Thore nach dem Flufs und dem Monte Mario ging, links vorbeiführte.

Porta Castelli.

Dafs die posterula Castelli nach den Wiesen zu gelegen, und nicht an der andern Seite des Grabmals nach der Brücke hin, wie Nibby wähnt, be-

beweisen einstimmig alle Zeugnisse *) und die wahrscheinliche Annahme, dafs einer der gröfsten unter den bei Erweiterung des Borgo in jene Mauer gebrochenen Bögen, in derselben Linie mit der jetzigen Porta di Castello, das alte Thor oder dessen Erneuerung ist, wird durch Bufalini's Plan bestätigt. Von ihr führte links die Via triumphalis zum Aufgang der Villa Melini, rechts zogen in der Strecke von Ripetta zum Ponte Molle mehrere Wege zur Tiber: die gerade durch die Wiesen nach Ponte Molle führende Hauptstrafse, welche fast an der linken Seite des Circus hingeht, heifst noch jetzt Via di Porta di Castello, nachdem das Thor zur Zeit der Republik vermauert worden ist. Ursprünglich war dieser Weg und diefs Thor wohl besonders im Gebrauch bei denen, welche von Norden zur Stadt kamen. Johannes VIII. (gegen 872), der Erbauer von Joannipolis bei S. Paul, liefs hier eine Inschrift setzen, welche die Ankommenden auffordert, diefs grofse Werk Leo's IV. zu preisen: man sieht aus derselben auch, dafs der genannte Papst selbst Einiges an den Mauern und dem Thore vollendet hat **).

---

*) Z. B. Diar. Roman. (1404—1417) bei Muratori T. XXIV. p. 974. Intravit per pontem Moli, et venit per pratam, et intravit per portam S. Angeli vergl. das. p. 982. 989. 1002. 1020. 1053., Biondo, Fulvius u. A.

**) Diese interessante Inschrift fand Martius Sarazanius in einem unter Urban VI. geschriebenen Manuscript, welches er selbst besafs. (S. Damasi Opera. Rom. 1638. p. 280 ff.) Sie lautet so: Ueberschrift: Leonis IV. in introitu urbis Romae per portam Aeliae arcis:

Romanus, Francus, Bardusque viator et omnis
  Hoc qui intendit opus, cantica digna canat.
Quod bonus Antistes quartus Leo rite novavit,
  Pro patriae ac plebis ecce salute suae,
Principe cum summo, gaudens haec cuncta Joannes
  Perfecit, cujus emicat altus honor.
Quos veneranda fides nimio devinxit amore
  Hos Deus omnipotens perferat arce poli.
    Civitas Leonina vocata.

Porta S. Peregrini.

Der **Porta S. Peregrini** entspricht keinesweges der Bogen hinter dem Berninischen Säulengange, durch welchen man jetzt gerade zur Porta Angelica gelangt, wie Nibby vermuthet, sondern sie ist ohne allen Zweifel in dem etwas höher gelegenen vermauerten prächtigen Thor Alexanders VI. erhalten. Obgleich jetzt ein geschlossener Hof vor ihm liegt, in welchen man durch den von Pius IV. angelegten Theil des Borgo tritt, so ist doch noch jenseits dieser neuen Strafse die alte Via di S. Peregrino und die Kirche selbst, die schon bei Monachus Benedictus gegen das Jahr 1000 vorkommt — jetzt der päpstlichen Schweizergarde angewiesen — mit ihrem alten Namen vorhanden, und ihre Fortsetzung in derselben etwas schrägen Richtung gegen das Thor nur durch die neun Bastionen unterbrochen. Diefs Thor heifst im fünfzehnten Jahrhundert gewöhnlich Porta viridaria — wie es auch die Mirabilia nennen — von der Nachbarschaft des päpstlichen Grüngartens (viridarium), welcher von den Bauten Nicolaus V. wahrscheinlich bis in die Nähe des Thors führte: ihr Volksname im Mittelalter scheint delli Nibbj (Raubvögel) gewesen zu sein. Biondo nennt sie del Belvedere, eine Chronik aus der Zeit Sixtus IV. Porta Palatii: im sechzehnten Jahrhundert heifst sie Porta di S. Pietro, welchen Namen sie auch bei Bufalini trägt *).

Der weitere Fortgang dieser Linie der Leonischen Mauer ist natürlich durch die Erweiterung des vaticanischen Palasts nach dieser Seite unterbrochen; doch ist sie, obgleich meist in einer Erneuerung, auf der Höhe von dem Forno Vaticano an bis zum Thurm erhalten, und Nolli giebt noch unterhalb ein beträchtliches Stück an, was sich jetzt nicht mehr zu finden scheint. Jener Eckthurm ist aufserordentlich fest gebaut: bis zur Höhe der Mauer sind die Tufsteine durch Lager von Ziegeln unterbrochen, höher hinauf sieht man nur Tufsteine; diese Verschiedenheit der Bauart geht durch, mit Ausnahme einiger, auch offenbar sehr alten Stücke,

*) S. Diar. Rom. Muratori a. a. O. p. 983. 999. 1005. Diarium Jac. Volaterrani bei Muratori T. XXIII. p. 89 ff.

die vom Boden aus nur aus Tuf bestehen. Die zweite Seite zieht sich von jenem Eckthurm mit einer kleinen Einbiegung vom dritten Thurme an bis zu der nordwestlichen Spitze des Hügels hin, wo ein vierter noch gut erhaltener Thurm den Uebergang zur dritten Seite bildet. Von den vier Thürmen ist der zweite vor Kurzem ganz niedergerissen. Ursprünglich war auf dieser Höhe gar kein Thor. Die über dem dritten Thurm angebrachte, jetzt vermauerte Porta pertusa kommt zuerst in der Chronik vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts vor; die Berichterstatter des dreizehnten Jahrhunderts kennen sie nicht: wahrscheinlich ward sie in die Mauer gebrochen (woher ihr Name), als die Päpste, von Avignon zurückgekehrt, ihre Wohnung bleibend im Vatican aufschlugen.

Die dritte Seite geht in fast gerader Richtung auf die jetzige Porta Cavalleggieri den Berg herunter: Bufalini's Plan zeigt sie, wie sie vor Anlegung der Bastionen bestand, offenbar gröfstentheils in einer Erneuerung, weil in der Mitte die Thürme fehlen, von denen er oben einen, ohne Zweifel den ersten dieser Seite, und dann die drei niedrig gelegenen angiebt: der letzte derselben steht unmittelbar am Thore, welches jetzt nur noch an der andern Seite den entsprechenden Thurm neben sich hat, während alle übrigen verschwunden sind: die Mauer hört oben kurz vor der Stelle des erwähnten Thurms auf, und fängt etwas über Porta Fabrica wieder an: beide Stücke sind von Tuf sehr fest gebaut. Der Bruch oben zeigt eine Dicke von ungefähr 10 Fufs: die Höhe der Mauer scheint gegen 40 Fufs gewesen zu sein. Hier und da sind Vorbaue, wo die Mauer einen Kellerraum einschliefst. Die beiden Thore in dieser Strecke sind der alten Leonischen Stadt fremd, deren drittes Thor (Posterula Saxonum) nothwendig war, um die Verbindung mit Trastevere zu vermitteln, und also dem jetzigen Thor von S. Spirito entsprechen mufste. Von jenen beiden neuen Thoren kommt das obere zuerst bei Bufalini als Porta delle fornaci (von den nahen Ziegelöfen) vor: noch Andreas Fulvius unter Leo X. kennt sie nicht, später heifst sie Porta fabbrica,

Porta Saxonum.

von der sogenannten Fabrik der Kirche. Das untere Thor, Porta Cavalleggieri, heifst im Biondo Porta Chiusa, wahrscheinlich von den Zeiten der innerlichen Fehden her: bei den spätern Antiquaren aber und Bufalini wird sie Porta Posterula genannt, ein Name, den sie wohl erst erhielt, als die dem Flufs nähere ursprüngliche Posterula mit dem Namen von San Spirito bezeichnet wurde. Wahrscheinlich ward diese letztere Benennung der alten Posterula nach der Erbauung des Hospitals und der Kirche von S. Spirito durch Innocenz III. gewöhnlich *). Die Uebertragung des alten Namens auf das neue Thor möchte man für eine spätere falsche Gelehrsamkeit halten; aber Bufalini nennt auch die eine der von ihr ausgehenden Strafsen via Posterula, und es scheint, dafs die Volkssage alles das Sachsenquartier Betreffende volksmäfsig auf das neue Thor übertragen hatte. Denn als eine Volksmeinung führen die alten Berichterstatter an, der Name rühre von einem Sachsen Postero her, der in den alten Zeiten hart an dem Thore gewohnt und in Kriegszeiten fleifsig Wache gehalten. Der Lobspruch auf die Tapferkeit der sächsischen Ansiedler übrigens, der in dieser mythischen Ausbildung einer falschen Etymologie zu liegen scheint, ist nicht unverdient: denn es geht aus Anastasius hervor, dafs die sächsischen und verwandten Compagnien bei den Kriegszügen der Römer oft die gefährlichsten Posten erhielten und das Beste thaten.

Gang der Mauern zum Flufs.

Unmittelbar jenseits des Thors hebt der kleine vaticanische Hügel an, über dessen Rücken die Fortsetzung der beschriebenen dritten Seite der Mauer ohne Zweifel herlief, um von ihm hinunter nach dem Flufs in die Gegend von S. Spirito geführt zu werden. Denn dafs Leo die Mauer einwärts hart an St Peter vorbei, den Berg draufsen und noch dazu fast über der Mauer lassend, und so fort bis zur Brücke Hadrians geführt habe, ist eine an sich gänzlich unhaltbare Meinung, die auch überdiefs nicht den Schein

*) Im fünfzehnten Jahrhundert heifst sie Porta nova di S. Spirito, vielleicht seit dem Brande von 1409, der sie beschädigte.

eines Zeugnisses für sich hat. Unnöthig wäre eine solche Mauer längs des Ufers wegen des Schutzes gewesen, den der Fluſs und die Befestigung des gegenüberstehenden Ufers noch obendrein gewährten: und es ist doch mindestens höchst wahrscheinlich, daſs die Mauern damals noch so standen, wie sie im achten Jahrhundert uns beschrieben werden, besonders nach der Wiederherstellung der verfallenen Stadtmauer von demselben Leo. Aber was noch entscheidender ist, nach Nibby's Annahme müſsten S. Michele und S. Spirito, beide uralte, wenn nicht von Leo selbst erbaute Kirchen der Leonischen Stadt, auſserhalb derselben gelegen haben, da doch der Borgo di S. Spirito immer zu derselben gerechnet wird. Auch späterhin, wo die innerlichen Kriege einer Befestigung gegen Rom hätten Werth geben können, hat niemand an eine solche gedacht; in der Fehde der Stadt gegen das Castell unter Innocenz VII., zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, setzen die Römer bei S. Spirito ohne alles Hinderniſs über. Endlich, wenn man mit Nibby eine ganz undenkbare geschlossene vierte Seite annimmt, die parallel mit der zweiten, etwa beim Anfang der jetzigen drei Straſsen des Borgo, gelaufen wäre, so muſs man auch ursprünglich in ihr zwei Thore annehmen, eines um zu der Schenkelmauer zu kommen, und ein anderes in dieser selbst. Denkbarer wäre noch die Annahme; daſs die dritte Seite auf diese Schenkelmauer geführt worden sei; aber auch so müſste man der Stadt ursprünglich vier Thore geben, denn das Thor in der Schenkelmauer — Porta S. Petri, später Porta aenea — müſste alsdann zu ihr gerechnet werden. Aber noch Martinus Polonus giebt ihr nur drei Thore.

Um seine Stadt zu bevölkern siedelte Leo die Corsen an, welche damals, von den Sarazenen aus ihrer Insel vertrieben, nach Rom geflüchtet waren. Ohne Zweifel wies er ihnen einen Theil der umliegenden Feldmark zur Bebauung an. Ueber das Gedeihen dieser Colonie wissen wir nichts; merkwürdig ist, daſs gerade ihr Name unter den Gemeinschaften der Fremden so wenig als eine von ihnen benannte Kirche im Borgo vorkommt.

VI. *Der Vatican im Mittelalter.*

Die innerlichen Unruhen und blutigen Fehden, welche vom zehnten Jahrhundert an in Rom wütheten, und wegen der Wichtigkeit des Castells immer den Borgo berührten, mufsten die Vortheile, welche die Nähe der Basilike bei der Menge der herzuströmenden Pilger diesem Ort gewährte, so gut wie aufheben, und zugleich die Zerstörung der alten Denkmäler, besonders in den Umgebungen der Engelsburg, zur Folge haben. Die Geschichte dieser Festung selbst behalten wir der Beschreibung derselben vor, und erwähnen hier nur, dafs eine entscheidende Epoche für die Leonische Stadt der Krieg zwischen Kaiser Heinrich IV. und Gregor VII. war: jener zerstörte nach der vergeblichen Belagerung des Castells im Jahre 1082 den Porticus, und 1084 bei seinem Rückzug vor Robert Guiscard die ganze Leonische Stadt, worunter ohne Zweifel besonders die Mauern zu verstehen sind. Eine vorgeblich von Carl dem Grofsen unter Leo IV. gemachte Schenkungsurkunde, die Leo IX. 1048 bestätigte, und die wohl aus dem Anfang des eilften Jahrhunderts stammen mag, nennt den Porticus wirklich noch mit Namen, obgleich sie augenscheinlich nur von dem der Kirche zunächstliegenden Theile spricht *). Ob noch später ein Theil desselben im Bezirk des jetzigen Borgo bestanden, läfst sich nicht beweisen: allerdings scheint jedoch der Ordo Romanus vom zwölften Jahrhundert dafür zu sprechen **).

In dieser Zeit der Unwissenheit und Zerstörung verlor sich aller historische Grund und Boden in den Benennungen der Gegenden und Denkmäler, und da kein Mensch damals Augen für Inschriften gehabt zu haben scheint, so erhielten Volksfabeln ein historisches Ansehen. In dieser Hinsicht findet man zwischen den Nachrichten des achten Jahrhunderts und denen des zwölften und dreizehnten einen sehr merkwürdigen Unterschied. Die zweite rein poetische hat in sich einen Zusammenhang, aber nur einen ganz andern als die historische Erinnerung, aus welcher sie nachweislich

*) Marini Papyri. Dipl. Imp. R. etc. No. 71.
**) S. die oben angef. Stellen.

entstanden ist. Daher sind beide ein lehrreiches Bild jener Zeiten, und ein anschauliches Beispiel der in den Vorerinnerungen von ihnen gegebenen allgemeinen Charakteristik. In den Nachrichten des früheren Mittelalters wird zwar weder der Circus des Nero noch sein Obelisk mit ihrem rechten Namen genannt; sondern jener heifst mit seinen nächsten Umgebungen Naumachia, dieser Columna major *): aber es hängen doch weiter keine Fabeln daran. Ferner wird eine Terebinthe genannt, zwischen welcher und dem Obelisk der Apostel Petrus nach den — bekanntlich dem Papst Linus untergeschobenen — Acten gelitten haben soll — ein Baum auf der Höhe des vaticanischen Hügels, was man sich vollkommen anschaulich machen kann. Ganz anders ist das Bild, was die Berichte des spätern Mittelalters geben, die übrigens sehr charakteristisch für die Würdigung antiquarischer Notizen dieser Zeit sind. Der Obelisk heifst in einer Bulle Leo IX. vom Jahr 1053 die Agulia (Spitzsäule, wovon das neuere italienische Wort aguglia, guglia), welche Sepulchrum Julii Caesaris genannt wird: bei Petrus Mallius „Memoria Caesaris.“ Dieser aus der Inschrift des Obelisken genommene Name gilt aber von Julius Caesar, und die Mirabilia nennen daher die Reste des Circus bald palatium Neronis, bald Julii Caesaris. Das Mausoleum des Kaisers Honorius in dem Umfange der Trümmer des Circus heifst Templum Apollinis, ein apokryphisches Gebäude, welches vom Liber pontificalis in dieser Gegend und der Nähe des Begräbnifsortes des Apostels genannt wird: das zweite angränzende Rundgebäude endlich, die von Symmachus erbaute Kirche des heil. Andreas, wird Vestiarium Neronis genannt, augenscheinlich weil es nachher die Sacristei der Basilika geworden war. Von dem Obelisken aber wufste man besonders viel zu erzählen. Die vergoldete Kugel auf seiner Spitze schlofs die Reste des ersten der Cäsaren ein,

Fabelhafte Namen des späteren Mittelalters.

*) Ueber die Benennung der Naumachia zu Leo III. Zeit sind wir durch den Beinamen des von ihm für die Pilger gestifteten Hospitals nebst Kirche vollkommen im Reinen. Columna major heifst der Obelisk im Leben des Papstes.

„damit (heifst es) die Asche dessen, welchem der Erdkreis einst unterworfen war, bis zum Ende der Welt über die Reste der übrigen Sterblichen erhaben bleibe.“ Eine Inschrift mit vergoldeten Buchstaben unter dieser Kugel deutete dabei an, wie auch dieses herrliche Denkmal die Nichtigkeit des Menschlichen beweise. Sie sagte, nach Einigen auf Griechisch, nach Andern auf Lateinisch aus: „Cäsar, du warst so grofs wie der Erdkreis, und jetzt schliefst dich eine kleine Höhle ein.“ Zur Bekräftigung dieser glaubwürdigen Erzählung wird hinzugefügt: „diefs Denkmal ward feierlich geweiht, wie man noch jetzt lesen kann,“ was sich augenscheinlich auf die antike Inschrift bezieht, die damals wie jetzt vor aller Augen stand.

Die historischen Erinnerungen von Nero aber hatten sich nach den Wiesen und der angränzenden Ebene des Borgo gezogen, wozu ohne Zweifel die schon von Procopius erwähnte und gebrauchte Benennung der ganzen Flufsebene von Ponte Molle bis zum Castell als Nero's Felder (campi oder campus Neronis bei Anastasius und in den späteren Chroniken) viel beigetragen hatte. Fulvius berichtet, dafs eine Inschrift in San Angelo, angeblich von Leo IV. ausdrücklich aussage, dafs die Neronischen Gärten hier gewesen: die Inschrift ist jetzt nicht mehr zu finden. Alle Berichterstatter des spätern Mittelalters setzen hierhin den Terebinthus Nero's, nur dafs er den meisten von ihnen aus einem Baum zu einem ungeheuren Gebäude geworden ist, das Urbild des Grabmals von Hadrian. Der Terebinthus des Nero — in den Mirabilia bei Montfaucon nach einer übel angebrachten Gelehrsamkeit Tiburtinum Neronis — sagt Mallius, lag neben dem Denkmale des Romulus: er war so hoch als die Hadriansburg, mit herrlichen Steinen belegt, rund, mit zwei Thürmen wie die Burg: die Ränder waren mit Steinplatten bedeckt, die zur Dachtraufe dienten: und hierneben ist der Apostel Petrus gekreuzigt. Nach diesen kann es nun wohl nicht mehr bezweifelt werden, dafs der Obelisk Nero's, den die Processionsordnung aus dem eilften oder zwölften Jahrhundert erwähnt, eben dieser Terebinthus ist, und dafs beide Benennungen nichts Anderes bezeichnen als den

uns übrigens unbekannten mächtigen Bau hinter der Transpontina, der, wahrscheinlich wegen seiner dem Castell gefährlichen Nachbarschaft, früh abgetragen wurde, und dessen Reste über der Erde man im sechzehnten Jahrhundert für Circusmauern oder Ruinen von Thermen ausgab.

Meta des Romulus — Petri Kreuzigung.

Die Sage, dafs Petrus zwischen zwei Meten gekreuzigt sei, ist auch schwerlich älter als diese Benennung. Dieselbe Idee ward aber bei Weitem schöner und passender durch das Zusammenfassen der beiden aus dem Alterthume erhaltenen Pyramiden ausgedrückt, welche das Denkmal oder die Meta des Romulus und des Remus hiefsen. Die Gräber der beiden Brüder, Erbauer der ewigen Stadt, standen auf dem Wege zu dem Begräbnifs und Ehrendenkmal der beiden geistlichen Brüder, Petrus und Paulus, auf die als Leidensgefährten ja schon aus der heiligen Geschichte sehr früh der Vers des Trauergesangs auf Saul und Jonathan angewandt wurde: „Wie sie im Leben einig waren, sind sie auch im Tode nicht getrennt.“ Dafs diese beiden Meten nachher auch zur Bezeichnung der Leidensstätte des Apostels Petrus gebraucht wurden — wie in allen alten Bildern und auf den Bronzethüren von St. Peter — begreift sich um so leichter, da ja die oben erwähnten Acten auch die porta trigemina (d. h. bei ihnen Porta di S. Paolo) in die Erzählung hineinbringen.

Vaticanischer Palast und Gärten.

Wie Eugen III. (g. 1150), Cölestin III. (g. 1195) und Innocenz III. im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts zuerst am vaticanischen Palast bauten, so war Nicolaus III., Orsini, der Erste, welcher gegen das Ende desselben Jahrhunderts den Umgebungen des Palasts ein freundlicheres Ansehen gab, indem er den vaticanischen Hügel mit Anpflanzungen und Gartenanlagen bedeckte. Da er diese mit Mauern und Thürmen umgab, so ist vielleicht die erste Erweiterung der Leonischen Mauern nach Norden und Nordwesten, welche bei dem Eckthurm über der Münze abgeht, mit der Porta Vaticana, die noch im sechzehnten Jahrhundert als Gartenthür erwähnt wird, aus dieser Zeit. Aufser dem genannten Thor finden wir auch

schon in der Chronik vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts *) die Porta Pertusa („das durchgebrochene Thor“) erwähnt, deren Platz wir oben angezeigt haben. Zu ihr führte ein gerader Weg von S. Spirito über den Berg: bei der Anlegung der Bastionen wurde für seine Fortsetzung ein jetzt vermauertes Thor offen gelassen, wahrscheinlich zur Verbindung mit der Triumphalis und Aurelia durch das Val d'inferno.

Neue Strafsen des Borgo.

Die Periode des dauernden Aufblühens des Vaticans und der Gestaltung des Borgo zu einer zusammenhängenden kleinen Stadt fängt erst mit der Rückkehr der Päpste von Avignon, und noch genauer mit Eugen IV. an. Allerdings mufs schon der päpstliche Hofhalt viele Menschen hierher gezogen haben: auch erweiterte schon Bonifacius IX. den Palast, und Innocenz VII. liefs einen Theil der Mauern wieder herstellen, mit einem Gange vom Palast nach dem Castell; aber Eugen IV. mufs doch den Borgo noch sehr wüst gefunden haben, da Biondo beim Preise der unvergleichlichen Verdienste dieses Papstes um die Peterskirche und den Vatican sagt: „Du hast den Weg (von der Basilika und dem Palast) in mehreren Abtheilungen zur Stadt geführt.“ Dafs es dem Borgo bis dahin noch an einigermafsen fortlaufenden Strafsen gefehlt, so dafs nur etwa die Strafse des Borgo vecchio (damals Borgo schlechthin) einen erträglichen Zugang zum Palast bildete — wenn man nicht durch den Borgo di S. Spirito gehen wollte, der, wenigstens zum Theil, bis zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts antikes Pflaster hatte **) — beweisen die Bauten der Päpste am Ende desselben Jahrhunderts. Sixtus IV. zog zuerst die gerade Strafse von der Brücke und dem Thor in der Schenkelmauer, das im spätern Mittelalter, und noch bei Biondo, Porta aenea heifst — vielleicht weil man die ehernen Flügel eines der Thore des Mausoleums dabei ange-

*) Muratori XXII. 1060. Porta Pertusii d. h. das Thor mit dem kleinen Durchgang (pertuis im Französischen).

**) Diar. Rom. bei Mur. T. XXIV. p. 1010. Selciata contratae S. Spiritus devastari coepta et portari in Ecclesiam S. Spiritus ad faciendum murum.

wendet? — längs der Tiber fort, also bis in die Nähe der jetzigen Strafsen des Borgo, und pflasterte sie, wefshalb sie von ihm noch im sechzehnten Jahrhundert Via Sistina genannt wurde. Die Processionen im Borgo gingen damals von der Peterskirche durch die Strafse von S. Spirito, wandten dann links um, und kehrten durch den Borgo zurück *). Es ist wahrscheinlich, dafs Sixtus IV. die ganze Strafse des Borgo bis zum Platz pflasterte. Alexander VI. erweiterte den Zugang, indem er das Thor des Castells von der Brücke weg in die Erweiterung der Schenkelmauer verlegte, wie Bufalini's Plan zeigt. Das neue Thor war viel gröfser und ansehnlicher als das alte, und wird wegen seiner Schönheit und Pracht bewundert.

Weiterhin zog er eine neue Strafse, gerade nach dem Palast zu, den jetzigen Borgo nuovo, bei welcher Gelegenheit er die Meta abtragen liefs, von der übrigens schon ein beträchtlicher Theil im Mittelalter zerstört sein mufste, da im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts eine Besatzung mit Kanonen auf ihr erwähnt wird. Diese Strafse hiefs noch in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts von ihm Via Alessandrina, obgleich erst Julius II. sie hatte pflastern lassen. Vielleicht ward auch die den Mauern und dem Gange Alexanders VI. nahe liegende Via di Adriano von ihm gepflastert; denn Albertinus, der unter ihm Rom beschrieb, sagt: er habe aufser jener auch noch eine benachbarte Strafse unweit von der Porta viridaria pflastern lassen.

Gleichzeitig mit diesen Anlagen und der steigenden Bevölkerung des Borgo gewann der vaticanische Hügel ein immer glänzenderes Ansehen. Alle, oder wenigstens ein grofser Theil der neuen Mauern, die bis zur Anlage der Bastionen ihn umgaben, wurden von Nicolaus V. und Inno-

---

*) So scheint die Erzählung in der Chronik des Jacob Volaterranus bei Muratori XXXIII. p. 137. zu verstehen: itum a pontificia usque ad molem Hadriani, ubi ad sinistram divertimus et via sacra in Basilicam revertimur; vergl. p. 135 u. 115., wo es heifst, die Strafse sei lateritio strata. Der Name der via sacra mit dem ähnlichen via Martyrum, Carraria Sanctorum, für den Borgo vecchio, ist übrigens nur gelehnt.

cenz VIII. beim Bau ihrer Paläste gezogen. Die Porta delle fornaci, später fabrica, ist frühestens aus dieser Zeit.

VII. *Der neue Vatican vom sechzehnten Jahrhundert an.*

Anlagen Julius II. und seiner Nachfolger.

Die grofsartigsten Pläne zur Verherrlichung des Vaticans hatte ohne Zweifel Julius II. Nachdem er eine gerade Strafse von Ponte Sisto auf den Pons Vaticanus zu gezogen hatte, war seine Absicht, diese Brücke selbst herzustellen, der man damals sogar schon den Namen Ponte Giulio gab. Kriege und der Tod hinderten die Ausführung dieses Plans. Unter ihm und Leo X. erhoben sich im Borgo mehrere herrliche Paläste und Häuser; das Haus des geistreichen und gelehrten Sadolets wird namentlich erwähnt, und ist wahrscheinlich das am Ende des Borgo nuovo rechts gelegene massive Eckhaus, jetzt Casa Berti genannt (No. 103). Unter den nächsten Nachfolgern entstanden die prächtigen Anlagen der Cesi und eine Menge kleinerer Sammlungen von Kunstschätzen. Von Pius IV., welcher die Befestigung des Vaticans vom Castell bis zu den von Paul III. angelegten Bastionen von S. Spirito fortführte, hat der Borgo Pio und vielleicht auch der Borgo Angelico — von des Papstes Taufnamen Angelo — seinen Namen. Er durchbrach nämlich die Mauer unter dem Gange Alexanders VI., um Durchgänge zu der Erweiterung des Borgo zu bilden, in dem er jene Strafsen zog. Von ihm ward bei dieser Gelegenheit die neue Porta Castello und die Porta Angelica angelegt. Bei der Erweiterung der Befestigung und Anlage der jetzigen Gräben ward die alte Traspontina (im Mittelalter verdorben Traspadina) an der Spitze der Strafse links vom Borgo nuovo geschleift, die Bastion am Flusse und die gegenüberliegende Mauer längs der Strafse, von der Brücke bis zum Anfang des Borgo gezogen, und die über diese Strafse herlaufende Quermauer mit dem Thore Alexanders VI. abgetragen.

Man kann also sagen, dafs unter Pius IV. die letzte Spur des Mittelalters an dieser Seite verschwand: kurz darauf hörte der Vatican auf, die regelmäfsige Residenz der

Päpste zu sein, und im Anfange des folgenden Jahrhunderts wichen die letzten Reste der alten Basilike des heil. Petrus dem prachtvollsten und gröſsten Gebäude der neuen Welt. Der Borgo, welcher bis auf Sixtus V., als päpstliches Eigenthum, von der Stadt und der städtischen Municipalverwaltung getrennt gewesen war — sein Rathhaus und Gefängniſs lag hinter der Kirche Scossacavalli — ward von diesem Papst, bei der neuen Bezirkseintheilung Roms in vierzehn Rioni, als siebenter der Stadt einverleibt. Das Wappen, welches Sixtus V. ihm gab, ist ein Löwe in rothem Feld, und ein Stern über drei Bergen — seinem Familienwappen — mit dem Motto: Vigilat sacri thesauri custos; eine Anspielung auf die drei Millionen Piaster, welche dieser groſse Regent in der Engelsburg für Zeiten der Noth niederlegte.

Allerdings war noch gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Sammlung von Kunstwerken in dem Palast des Vaticans der Zahl nach unbedeutend: zu den unter Julius II. und Leo X. gefundenen Meisterwerken der alten Kunst waren nur wenige hinzugekommen; aber die neuere Kunst besaſs schon damals was diesen Palast vor allen in der Welt auszeichnete, und die Paläste und Anlagen des Borgo gaben das Bild eines allgemeinen Kunstsinns und einer geschmackvollen Pracht. Boissard erwähnt Sammlungen von Antiken in den Palästen des Cardinals Dandini (am Platz Rusticucci), Campeggi und Parisini, und vor allen in dem Palast und den anliegenden Gärten des Cardinals Cesi unweit der Porta Cavalleggieri. Bufalini's Plan zeigt diesen Hügel noch ohne die Anlagen: ein Palast neben S. Michele ist unstreitig der Palast des Cardinals Vercelli, welcher den alten, der Sage nach von Leo IV. erbauten Palast erneuerte, und nach Martinelli auch eine Villa hier anlegte. Bei dieser Anlage, oder bei der Anlage der Gärten Cesi, wurden zwei kleine aber alte Kirchen niedergerissen. S. Justino Saccorum (Saxonum?) und S. Maria, beide mit dem Zusatze in palatiolo. In den Gärten des Cardinals Cesi, wie im Palast, war damals die zahlreichste und geschmackvollste Sammlung alter Kunstwerke. Die Statue der Roma mit den

gefangenen Daciern, stand mit vielen andern, jetzt theils verschwundenen, theils in den Sammlungen des Capitols und Vaticans zerstreuten Kunstwerken, frei im Garten, während eine Rotunda, der Antiquarius genannt, die seltensten und kostbarsten Stücke der Sammlung einschloſs. Im Palast schmückten das Wohnzimmer des Cardinals eine sehr reiche Sammlung von Büsten aus der römischen Geschichte, und Statuen standen in den Nischen: alles Uebrige war so reich ausgeschmückt, daſs Boissard am Ende seiner langen Aufzählung der vorzüglichsten hier vereinigten Kunstwerke sagt: „wenn Rom auch nichts als diese Sammlung besäſse, so würde sie allein die Reise nach dieser Stadt Rom verlohnen.“ Auſser schätzbaren Bibliotheken fehlte es auch in anderen Palästen nicht an wissenschaftlichen Sammlungen. Im Palaste Strozza war eine reiche Rüstkammer, und ein für die Zeit ansehnliches Cabinet von amerikanischen Naturalien und andern Merkwürdigkeiten. Alle Paläste waren von ausgezeichneten Künstlern aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgemalt. Die Wiesen hinter dem Castell mit ihren Wegen zum Fluſs waren vorzugsweise der Spaziergang der vornehmen Welt: ein Theil der Nachbarschaft nach dem Flusse zu war aber nicht besonders gut berüchtigt.

Siebzehntes Jahrhundert.

Natürlich muſste die im Vatican und seinen Umgebungen versammelte Pracht sich nach der Verlegung des päpstlichen Hoflagers beträchtlich vermindern. Auſser dem weitern Bau der Peterskirche, des Porticus und der herrlichen Springbrunnen, besonders unter Paul V. und Alexander VII., der auch den Plan von Julius II. von Wiederherstellung der Vaticansbrücke aufnahm, ist im siebzehnten Jahrhundert Weniges hier anzuführen. Das Bedeutendste bleibt die groſse Wiederherstellung der Aqua Sabatina und die beträchliche Vermehrung ihres Wassers durch Paul V. Er lieſs 2000 Unzen aus dem See von Bracciano hereinleiten, und obgleich schon hierdurch die Güte der alten Trajana, in welche man die reinsten Quellen aufgefangen hatte, sehr verlieren muſste, erhielt sich doch der gute Ruf des Wassers bis zu der

Vermehrung unter Clemens X., welcher, besonders um Wasser für den Springbrunnen links zu gewinnen, 1100 Unzen aus dem See einfüllen liefs. Es scheint, dafs bei dieser Zuleitung nicht die gehörige Vorsicht angewandt wurde; denn das Wasser ist seitdem anerkannt schlecht zum Trinken, obgleich vortrefflich für Wollbereitung.

Der Anbau der umliegenden Gegend gewann in diesem Jahrhundert; unter Urban VIII. verwandelte die Anlage der Villa Barberini den reizenden Hügel über San Michele in einen prachtvollen Garten, der jetzt, zu einer Vigna herabgesunken, nur den unzerstörbaren Reiz seiner Aussicht bewahrt. Die Wiesen hinterm Castell, zum Theil unangebaut, und daher prati secchi genannt, wurden zu den fruchtbaren Vignen umgeschaffen, die jetzt ihren Umfang anfüllen.

Achtzehntes Jahrhundert.

Im achtzehnten Jahrhundert verdient bei der Geschichte des Borgo rühmliche Erwähnung Lancisi, Leibarzt Clemens XI., der eine, durch Ludwig XIV. bereicherte, schätzbare Sammlung wissenschaftlicher Werke dem Hospital von S. Spirito hinterliefs. Das bedeutendste Ereignifs des Jahrhunderts ist aber die Anlage des grofsen vaticanischen Museums unter den Pontificaten Clemens XIV. und Pius VI., welches im neunzehnten Jahrhundert durch Pius VII. vermehrt wurde.

Die Einwohner des Borgo sind jetzt theils die zu St. Peter gehörigen Arbeiter, theils andere aus der niedern Volksklasse; die ehemaligen Paläste, von den Reichen der Abgelegenheit und der schlechten Luft wegen verlassen, sind wieder von Armen bewohnt, deren Hütten sie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert verdrängten, oder dienen, jedoch nur wenige, zu Woll- und Seidenfabriken. Die Sprache und Sitten des hiesigen Volks sind denen der Trasteveriner, im engeren Sinne, verwandt; jedoch hat sich hier weniger Eigenthümlichkeit erhalten als dort, wo wir von beiden genauer reden werden. Bis zu Pius IV. hatten die Einwohner des Borgo ein eigenes Pferderennen im Carneval: es wurde, wie man sagt, wegen der Heiligkeit des mit dem Blute so vieler Märtyrer getränkten Bodens, vielleicht auch wegen der wilden Ausgelassenheit der Bewohner, aufgehoben.

Böse Luft. Dafs in allen Strafsen dieses Bezirks Fieber häufiger sind, als in andern bewohnten Theilen der Stadt, scheint keinen Zweifel zu leiden. Doch ist die Luft sicher viel weniger gefährlich, als unmittelbar um S. Peter. Hinsichtlich dieser wollen wir zum Schlufs eine Thatsache anführen, die, was auch ihre Ursache sei, Bemerkung verdient. Neben der Sacristei ist immer ein geistliches Seminar gewesen, dessen Zöglinge auch im Sommer diesen Ort nicht verliefsen, und man versichert, dafs bei gehöriger Vorsicht dieser Aufenthalt keinen nachtheiligen Einflufs auf ihre Gesundheit ausübte. Seit etwa zehn Jahren aber wurden die Fieber immer häufiger und hartnäckiger, so dafs man sich endlich im verflossenen Jahre (1823) genöthigt sah, den jungen Leuten in den heifsen Monaten ein Gebäude des Capitels im Borgo anzuweisen. Verständige Männer, welche die Umstände genau kennen, glauben, eine Erklärung dieses verschlimmerten Zustandes könne nur in der Vermauerung der Porta fabbrica gesucht werden, seit welcher dieser Strich verödet worden, indem die Fufsgänger, Karren und Wagen, welche vorher, nach dem Wege von Cività vecchia, gröfstentheils durch dieses Thor zogen, jetzt ihren Weg unterhalb durch Porta Cavallegieri nehmen. Die Verlegung der Residenz nach dem Vatican unter dem jetzigen Pontificat hat übrigens gezeigt, wie übertrieben die Gerüchte von der Ungesundheit des Vaticans sind: auch hat schon jetzt die Volkszahl und der Wohlstand des Borgo durch sie zugenommen.

Ueber-

Uebersicht der Thore der Leostadt und ihrer Erweiterungen.

Ursprüngliche Thore in den Mauern Leo's IV.:

1. Posterula Castelli S. Angeli.
2. Porta S. Peregrini; später bei Nibbj P. Viridaria — P. di S. Pietro — P. delli Palatii.
3. Posterula Saxonum.

Eingang von der Stadt: durch die Porta S. Petri in Hadrianio (P. aenea).

Dazu kamen später folgende Thore:

4. Porta Pertusa: 15te Jahrhundert.
5. Porta delle fornaci (P. Fabbrica): nach Leo X.
6. Porta Chiusa (jetzt Cavalleggeri — P. Posterula): vor dem 15ten Jahrhundert.

In der Erweiterung der Mauern durch Nicolaus III. oder Nicolaus V:

Porta Vaticana.

In der neuern Befestigung und Erweiterung:

P. Castello (statt 1.).
P. Angelica (statt 2.).
P. S. Spirito (statt 3.).

ZWEITES HAUPTSTÜCK.

Die St. Peterskirche.

A.

Die älteste Peterskirche.

Einleitung.

Constantinus Aug. et Helena Aug. Hanc domum regalis simili fulgore coruscans aula circumdat.

(Inschrift des ehernen Kreuzes auf dem Sarge des Apostels).

Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans
Hanc Constantinus Victor tibi condidit aulam.

(Inschrift der alten Tribune).

Quanto ipsum Apostolum attollebas gaudio, cum totam ejus basilicam densis inopum coetibus stipavisses, vel qua sub alto sui culminis mediis ampla laquearibus longum patet, et Apostolico eminus solio coruscans ingredientium lumina stringit et corda laetificat: vel qua sub eadem mole tectorum geminis utrimque porticibus latera diffundit: quave praetento nitens atrio, fusa vestibulo est, ubi cantharum ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem fastigatus solido aere tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quatuor columnis salientes aquas ambiens. Decet enim ingressum Ecclesiae talis ornatus, ut quod intus mysterio salutari geritur, spectabili pro foribus opere signetur.

(Paulinus Epist. XII. ad Pammachium.)

Dafs Constantin die Basilike über der Märtyrerstätte des Apostels Petrus, und zwar in dem Umfange, den ihre Grundmauern bis 1506 zeigten, also nach dem in der Einleitung entwickelten Verhältnifs zu dem Neronischen Circus, auf den Grundmauern seiner rechten Seite aufführen liefs, scheint aufser Zweifel zu sein. Denn wenn man auch die allerdings nicht hinlänglich alten und zuverlässigen Nachrichten der Papstchronik und selbst die hier oben als Motto vorangesetzten Inschriften mit Constantins Namen nicht als Beweis

dafür will gelten lassen; so kann man doch nicht läugnen, dafs die uns bekannte Basilika im vierten Jahrhunderte erbaut sei, ja kaum auch, dafs sie dreifsig Jahre nach Constantin schon als bestehend gedacht werden mufs, und kann also der Frage nicht entgehen: wenn jener Kaiser nicht der Erbauer dieser Kirche war, wer hat sie denn gebaut? Damasus Taufbrunnen (gegen 370) im oder am Kreuzschiff und der an die Tribune angebaute Grabtempel des Probus (gegen 390) setzen die jetzige Basilike in jener Ausdehnung voraus. Der heilige Paulinus endlich am Ende des vierten oder in den ersten Jahren des fünften Jahrhunderts beschreibt sie selbst in ihrer ganzen Pracht, mit Hallen, Atrium und Cantharus, wie sie Carl der Grofse und im Wesentlichen noch das spätere Mittelalter sah. In diesem ganzen Zeitraum aber, worin es doch nicht so ganz an Nachrichten fehlt, hören wir nichts von einer neuen Erbauung der Kirche, und doch könnte eine Erweiterung des Umfangs der Grundmauern nicht ohne einen neuen Bau bewerkstelligt sein, eben wie ihn Theodosius bei der Paulskirche vornehmen liefs.

Constantins Basilike im Vatican, zu Ehren des siegreichen auferstandenen Erlösers, schlofs von Anfang an die irdischen Reste des Apostels Petrus ein, darüber sind alle Nachrichten einig, welche von dessen Märtyrertode unter Nero, und also im Vatican, und seinem Begräbnisse in Rom sprachen. Keineswegs aber sagten diese, seit wann die Asche des heiligen Apostels im Vatican geruht habe. Die Armuth früherer und die Unzuverlässigkeit der späteren Nachrichten haben über diesen anziehenden Punkt eine Verwirrung verbreitet, die wir versuchen werden durch besonnene Kritik zu zerstreuen.

Dafs Petrus zur Zeit der Neronischen Verfolgung, als der Circus und die Gärten dieses Wüthrichs der Schauplatz der grausamen Hinrichtungen der Christen waren, nicht in deren Mitte begraben werden konnte, versteht sich von selbst. Allerdings hat man aus den von Eusebius angeführten berühmten Worten des Presbyter Cajus, der gegen das Jahr 200 unter Zephyrinus lebte, beweisen wollen, dafs die Gebeine des heiligen Apostels hier sehr früh bestattet gewesen

wären. Denn dieser sagt in einer verloren gegangenen Schrift: „Ich kann Dir die Trophäen der heiligen Apostel Petrus und Paulus in dem Vatican und an der ostiensischen Strafse zeigen.“ Genau betrachtet ist diefs nur ein Zeugnifs, dafs der Apostel in jener Verfolgung hier gelitten habe: die Stätte des Märtyrertodes ist das Siegeszeichen des Christen, auch wenn sie nicht seine Grabstätte geworden ist. Der Circus und die Neronischen Anlagen waren selbst ein Denkmal der Märtyrer, die in und um sie gelitten hatten; die Erhaltung des Circus wenigstens bis zur Mitte des dritten Jahrhunderts (Elegabal) ist unzweifelhaft, doch konnte leicht früh schon eine Inschrift oder ein ähnliches Zeichen dem Christen das Andenken dieser Stelle erhalten, wenn man nur nicht an eine Kapelle oder etwas Aehnliches denkt.

Vor diesem Thatbestand fällt die Nachricht der Papstchronik in dem Leben des heiligen Petrus, dafs er begraben sei an der Aurelischen Strafse, im Tempel Apollo's, neben der Stätte seiner Kreuzigung, am Neronischen Palast im Vatican, neben dem Triumphalgebiet in ihr fabelhaftes Nichts zurück, selbst abgesehen davon, dafs die Bestattung an diesem Orte, wie wir bald sehen werden, von derselben Chronik im Leben des heiligen Cornelius diesem Papst zugeschrieben wird. Eben so liegt der Nachricht desselben Werkes im Leben des heiligen Anaklet, dafs dieser Papst am Ende des ersten Jahrhunderts dem heiligen Petrus im Vatican ein Denkmal oder Andenken (memoria) errichtet, entweder nichts oder nur die Thatsachen einer den Christen verständlichen Bezeichnung in dem oben angegebenen Sinne zu Grunde.

Die nächste Nachricht in der Papstchronik wird glücklicherweise durch ein erhaltenes sicheres Denkmal aus der Mitte des vierten Jahrhunderts erläutert und berichtigt. Es heifst nämlich dort im Leben des heiligen Cornelius (im Jahr 251, Verfolgung des Decius): „dieser Papst nahm auf Bitten einer gewissen Matrone, Namens Lucina die Gebeine der Apostel Petrus und Paulus bei nächtlicher Zeit aus den Katakomben; die Gebeine des heiligen Paulus nahm die heilige Lucina, und bestattete sie in ihrem Gute an der ostiensischen Strafse, neben der Stätte, wo derselbe gekreuzigt worden,

zwischen den Gebeinen der heiligen Bischöfe, im Tempel des Apollo, am Aurelischen Berge, im Vatican des Neronischen Palasts.“ Die Zeitbestimmungen dieser Chronik sind nun allerdings in dieser Epoche nicht weniger unrichtig als die Ortsbestimmungen verwirrt, so daſs dieselbe Lebensbeschreibung den heiligen Cornelius noch auf Decius Befehl hinrichten läſst, der doch schon vor der gegen die Novatianer unter Cornelius Vorsitze gehaltenen Kirchenversammlung ermordet wurde. Nun erwähnt ein altes Märtyrercalendarium bei Aufzählung der Feste zu ihrem Andenken unterm 29. Junius das Fest des heiligen Petrus in den Katakomben, so wie des heiligen Paulus an der ostiensischen Straſse, und setzt dazu das Consulat des Tuscus und Bassus, also das Jahr 258 unter der Regierung Xystus II. *) Cornelius starb 252, wahrscheinlich ist also das hier genannte Ereigniſs nichts anderes als was in jener Papstchronik, nur sieben bis acht Jahre früher, Verlegung der Grabstätte heiſst. Das Andenken dieser Wegnahme der Gebeine aus den Katakomben wurde doch wohl nicht in denselben gefeiert; wie denn auch die Worte des Calendariums dieſs nicht im geringsten andeuten, so wenig als die beiden anderen Consulatsbestimmungen, die in demselben Calendarium vorkommen, auf diese Art erklärt werden können. Allerdings fanden solche Märtyrerfeste in den Katakomben wohl auch statt, wenn die Gebeine gar nicht da waren, wie das zum Andenken des heiligen Cyprians, der in Africa begraben war. **) Aber daſs das Wegnehmen der Gebeine Veranlassung eines Festes derselben gewesen, ist nicht glaublich. Die heilige Stätte in den Katakomben, dem alten Kirchhof in den antiken Sandgruben an der appischen Straſse, war auch im vierten Jahrhundert noch im Andenken, obgleich ohne ein Denkmal, was ihr erst damals Damasus (366—384) durch eine Marmorplatte setzte, mit einer Inschrift, die wir ihrer Wichtigkeit willen hier übersetzt haben:

---

*) Tertio Kald. Julii (St. Petri und Paulsfest) Petri in Catacumbis et Pauli in Ostiense Tusco et Basso Cons. Siehe Bucher de doctrina temporum: Pagi ad Baron. A. C. CCLVIII.

**) Siehe I. Theil. S. 576.

Wisse, dafs hier zuvor die heiligen Glieder geruhet,
Der du nach Petrus fragst und Paulus zugleich, den Genossen.
Sie, die Jünger, sandte das Morgenland, willig gestehn wir's:
Christo folgten sie nach, durch des Bluts Verdienst, zu den Sternen,
Himmlischer Heimath zueilend, wo ewig die Seligen herrschen:
Rom doch war es vergönnt zu bewahren die eigenen Bürger.
Damasus schrieb's: mög' eu'r Lob, ihr neuen Gestirn', er verkünden! *)

Diese Inschrift, richtig verstanden, führt den Gedanken aus, dafs das Morgenland die heiligen Apostel geboren und gesendet, Christus ihre Seelen nach vollendeter irdischer Laufbahn in den Himmel zu sich genommen, Rom aber ihre Gebeine bewahrt habe, als die seiner Bürger.

Es kommt mir gar nicht unwahrscheinlich vor, dafs die sonderbare Erzählung, deren Gregor der Grofse gegen 600 in dem Schreiben an die Kaiserin Constantina gedenkt, worin er die Unmöglichkeit zeigt, ihr die Ketten des heiligen Petrus nach Constantinopel zu senden (Reg. III. 30), aus einer falschen Auslegung der obigen Inschrift entstanden sei, wie sie selbst wieder den Baronius und Bosius verführt hat, jene Inschrift nach ihr auszulegen. Diese Nachricht nämlich lautet also: „Zur Zeit, wo die heiligen Apostel litten, kamen Gläubige aus dem Morgenlande, um die Gebeine derselben als ihrer Mitbürger abzuholen. Diese waren zwei Millien von der Stadt zu dem Ort, welcher ad Catacumbas heifst, gebracht.

---

*) Hic habitasse prius sanctos cognoscere debes,
Nomina quisque Petri pariter Paulique requiris.
Discipulos oriens misit, quod sponte fatemur:
Sanguinis ob meritum Christumque per astra sequuti
Aetherios petiere sinus et regna piorum.
Roma suos potius meruit defendere cives.
Haec Damasus: vestras referat nova sidera laudes.

Diefs merkwürdige Denkmal ist uns mit so vielen anderen durch die alte Sammlung christlicher Inschriften des Heidelberger Codex (jetzt in der Vaticana Cod. palat. No. 833) aufbewahrt, die Gruter am Ende des zweiten Bandes seines Thesaurus (p. 1163 sq.) herausgegeben. S. Damasi Opp. p. 91. vergl. 188, wo aber die falsche Erklärung des Baronius, der auch Bosius folgt, angenommen ist.

Als nun die ganze Schaar jener Morgenländer sich hier versammelte, und versuchte die Gebeine wegzuführen, schreckte und zerstreute sie plötzlich ein heftiges Donnern und Blitzen so sehr, daſs sie ihr Vorhaben für immer aufgaben. Die Römer aber gingen dann heraus, und nahmen die Gebeine jener heiligen Männer, um derentwillen Gott diese Zeichen gethan hatte, hinweg, und bestatteten sie, wo sie jetzt ruhen."

Wie aber auch immer diese Erzählung entstanden sei, fabelhaft zeigt sie sich schon dadurch, daſs sie die Gebeine der Apostel zur Neronischen Zeit an ihre nachherigen Grabstätten aus den Katakomben bringen läſst.

Wenn wir nun das Ergebniſs dieser Kritik der Nachrichten von der Begräbniſsstätte des Apostels ins Auge fassen; so finden wir, daſs die Bestattung an der Märtyrerstätte zwischen 260 und 370 fallen muſs, also, da die Constantinische Basilika das Grab des heiligen Petrus in sich schloſs, zwischen 260 und 330. Nun wird in den apokryphischen Nachrichten, die unter dem Namen der Acten des heiligen Sylvester bekannt sind, diesem Papste etwas Aehnliches zugeschrieben, als im dritten Jahrhunderte dem Papste Cornelius. Er soll nämlich nach ihnen die Gebeine beider Apostel so getheilt haben, daſs jede der beiden nach ihnen benannten Basiliken eine Hälfte der irdischen Reste dieser Schutzheiligen Roms erhalten habe. In dieser Erzählung wird auch eine heilige Lucina als Zeitgenossin der Apostel erwähnt, welcher man aber die historische Existenz absprechen muſs, statt sich mit dem beliebten Ausweg von Lucina I. und Lucina II. zu helfen.

Wohl aber kann in ihr das richtige Factum der in der Papstchronik bis in die Mitte des dritten Jahrhunderts hinaufgeschobenen Verlegung der Grabstätte aus den Katakomben nach der Märtyrerstätte verborgen liegen, da, wie wir eben gesehen, diese Verlegung nicht damals geschehen sein kann. Die Papstchronik selbst sagt im Leben des heiligen Sylvester (16): „Zu derselben Zeit errichtete Constantin dem heiligen Apostel Petrus eine Basilike auf Bitten des Bischofs Sylvester im Tempel des Apollo, an welchem Orte er die

Leiche desselben mit großer Pracht beisetzte. Den unbeweglichen Sarg selbst, worin er die heilige Leiche legte, umschloſs er rings mit Bronze:..... so verschloſs er die Leiche des heiligen Petrus."

Dieses Zeugniſs bewährt sich also als das allein haltbare, nämlich, daſs erst gleichzeitig mit dem Bau der Apostel im Vatican beigesetzt sei, als an seiner alten Märtyrerstätte.

Wenn wir uns nun von diesen Nachrichten zu den topographischen Thatsachen wenden, so finden wir deren zwei, an welche die ganze Untersuchung gewissermaſsen sich halten muſs: erstlich das Dasein des Neronischen Circus, dessen rechte Seite nachher der Constantinische Basilikenbau einschloſs, als der ältesten christlichen Märtyrerstätte: zweitens das Dasein eines christlichen Gottesackers in den unterirdischen Thon- und Sandgruben des vaticanischen Hügels hinter dem Circus und der Basilika. Von dem erstern hat die Einleitung nichts zu sagen übrig gelassen. Die Untersuchung über den Kirchhof aber gehört hierher, und wir werden ihr, der besonderen Merkwürdigkeit wegen, welche sie für das christliche Alterthum hat, und zur Berichtigung einiger die alte Peterskirche betreffenden Angaben, eine gröſsere Ausführlichkeit nicht versagen können.

Als man bei Anlage der neuen Peterskirche die Gegend hinter und neben der alten Tribune zu den Fundamenten des neuen Baues aufgrub, und die Höhe, welche sich hinter der alten Tribune erhob, abtrug, entdeckte man allenthalben die Gänge eines alten Kirchhofs, den Gängen der Katakomben gleich, mit mehreren christlichen Gräbern und Inschriften. Maffeo, Vegio und Alfarano gaben hiernach, wie der Plan des letzteren zeigt, den Kirchhof der Taufquelle des heiligen Petrus (coemeterium fontis S. Petri) an, die vielmehr von Damasus sollte benannt werden, wie eine Inschrift beweist, die noch, obgleich leicht verstümmelt, erhalten und in den unterirdischen Gängen der Peterskirche aufbewahrt ist. Sie sagt nämlich aus, daſs er sie bei Trockenlegung des alten Kirch-

Aeltester Taufquell.

hofs durch Abtragung der Höhe über demselben entdeckte und zum Taufbecken leitete. Sie lautet folgendermaſsen *):

Rieselnde Wasser umgaben den Berg, durchträufelnd benetzten
Leisen Gangs sie der vielen Bestatteten Asch' und Gebeine:
Damasus duldet' es nicht, daſs des Grabs gesetzlich Theilhaft'ge
Nach dem Entschlafen von neuem so schwere Strafe erlitten;
Schnell daher das gewalt'ge Werk der Höh' überwindend
Warf er die Gipfel des Bergs, des mächtigen, nieder zur Erde:
Emsig durchsucht' er alsdann der Erde innerste Adern,
Trocknete alles aus, was der Wellen Benetzung durchfeuchtet,
Fand den Quell, der jetzt darbietet Gaben des Heiles:
Dieſs hat Mercurius, er der treue Levite, besorget.

Die Frage ist nun: kann auch nur ein Theil dieses alten Gottesackers gleichzeitig mit der Neronischen Verfolgung sein? Von dem der Confession zunächst gelegenen (wenn sich die christlichen Grotten ohne Unterbrechung so weit erstreckten) ist die Unmöglichkeit auf den ersten Blick einleuchtend, da nach den genauesten Berichten, die wir von der Länge der Mauern des Circus haben, die Fläche desselben über die Confession hinausging. Allerdings konnten vor den Anlagen der Kaiser Cajus und Nero in dem Innern des Berges Thon- und Sandgruben gewesen, auch dergleichen nachher beim Verfall jener Anlagen in den höheren Theilen derselben geöffnet worden sein, aber zu Nero's Zeit selbst war die Höhe unmittelbar hinter dem Circus ohne Zweifel in die Gärten eingeschlossen. Noch viel weniger konnten damals also die Märtyrer hier begraben werden. Es frägt sich nun, ob diese Gänge schon vor dem

---

*) Cingebant latices montem teneroque meatu
Corpora multorum cineres atque ossa rigebant.
Non tulit hoc Damasus, communi lege sepultos
Post requiem tristes iterum persolvere poenas:
Protinus adgressus magnum superare laborem
Aggeris, immensi dejecit culmina montis,
Intima sollicite scrutatus viscera terrae;
Siccavit totum quidquid madefecerat humor,
Invenit fontem, praebet qui dona salutis:
Haec curavit Mercurius Levita fidelis.
Baron. ad a. 384 Damasi 18.
Damasi Opp. Carmen XXXIX. p. 95.

Bau der Basilike als durch das in ihrer Nähe vergossene Blut den alten Christen ehrwürdig, zu einem Kirchhof benutzt worden, oder erst nach dem Bau der Basilike und der Niederlegung der Gebeine des ersten der Apostel in dieselbe. Nach den beiden gefundenen Denkmälern möchte man sich unbedenklich für das Letztere entscheiden. Denn bei den tiefen Ausgrabungen, welche der Bau der neuen Peterskirche veranlaſste, und den Nachsuchungen Sixtus V., von denen unten die Rede sein wird, fanden sich sehr viele Denkmäler aus dem vierten Jahrhundert, nach Constantin, aber keine früheren. In demselben Jahrhundert ward der Kirchhof auch vielfach geschmückt. Die Höhe, unter welcher er lag, ward unter Damasus abgetragen, und dadurch der Abhang trocken gelegt. Bald nach demselben Pontificat baute Probus eine Grabkapelle in Basilikenform, die sich an die Tribune der groſsen Kirche anschloſs.

Die doppelte Heiligkeit des Orts, als Märtyrerstätte und Begräbniſsplatzes, war es, die der Basilike bald ein Ansehn und einen Glanz über alle andern Kirchen Roms gab, obgleich die Laterankirche die bischöfliche Kirche der Stadt war und blieb.

Epochen der Peterskirche.

Die Geschichte ihrer allmähligen Veränderungen und die Betrachtung ihres Zustandes nach den Hauptepochen derselben ist deſshalb wichtiger und anziehender als die irgend einer andern Kirche. Am Ende des zwölften Jahrhunderts unter Cölestin III. (1191) beschrieb Petrus Mallius, schon unter Alexander III. Canonicus von St. Peter, die damalige Basilike ausführlich in seinem für diese Zeit classischen Werke *).

Das Glück wollte auch, das im fünfzehnten Jahrhundert ein gelehrter Domherr unter Nicolaus V., der berühmte Mapheus Vegius, mehrere jener Merkwürdigkeiten und Alterthümer beschrieb. Als aber Julius II. die alte Basilike für den Bau der neuen wirklich niederreiſsen lieſs, erlaubte der heftige Charakter und die Eile dieses Papstes nicht, daſs über alles Zerstörte und bei der Zerstörung und neuen

*) Herausgegeben von de Angelis. Romae 1646. Fol.

Grabung Entdeckte sorgfältige Aufzeichnung gehalten wurde. Sixtus V. hatte ohne Zweifel viel Eifer für die Auffindung der ältesten Denkwürdigkeiten der Basilike. Er liefs zu dem Ende auch besondere Nachgrabungen um die Gegend der Confession her anstellen, deren Zweckmäfsigkeit und Schicklichkeit damals sehr verschieden beurtheilt wurde, wie handschriftliche Notizen aus jener Zeit beweisen, die im Archiv der Peterskirche aufbewahrt sind. Das Bedeutendste aber, was unter ihm geschah, war die Arbeit eines verdienstvollen Klerikers der Basilike, Tiberio Alfarano, eines gebornen Sicilianers. Nachdem er mit unsäglicher Mühe alles Merkwürdige der alten Kirche verzeichnet und aufgenommen, und mit den älteren Nachrichten verglichen hatte, schrieb er ein ausführliches Werk, und entwarf einen Plan, der zuerst 1589 erschien. Das Werk selbst liegt ungedruckt im Archiv der Peterskirche, von keinem späteren herausgegeben, aber theilweise von allen ausgeschrieben, obgleich keinesweges correct. Erst Paul V. endlich, unter welchem der letzte Theil der Peterskirche niedergerissen wurde, setzte den gelehrten Grimaldo als Notar mit dem Befehle an, alles Merkwürdige genau zu beschreiben und aufzunehmen. Auch sein Werk ist handschriftlich im Archiv aufbewahrt, und aus ihm haben Neuere, insbesondere Cancellieri, Berichtigungen des Alfaranischen Plans gezogen. Man erkennt in Alfarano's Plan den Fleifs und die treue Liebe eines Mannes, der sein Leben der Untersuchung eines mehr als tausendjährigen Denkmals gewidmet hat, um, so viel ihm möglich, die Kunde von demselben für die Nachwelt zu erhalten, nachdem es selbst durch einen neuen prächtigeren Bau schon fast von der Erde vertilgt war. Alle heiligen Stätten, Anbaue und Kapellen, welche in der Chronik des Anastasius und der Beschreibung des Petrus Mallius erwähnt werden, oder von welchen erhaltene Denkmäler zeugten, sind auf demselben Plan angegeben.

Bei genauer Untersuchung dieser Arbeit kann man jedoch nicht umhin zu bedauern, dafs die Denkmäler und Bauten ganz verschiedener Zeiten, die nie zusammen bestanden, hier vereinigt sind, statt dafs die eigentliche Auf-

gabe gewesen wäre, auf einem Plane die Merkwürdigkeiten der Basilike, so wie sie in einem Normaljahre, etwa 1506, dem Jahre des neuen Baues unter Julius II. bestanden, darzulegen; dann aber eine Epoche des früheren Mittelalters zu wählen, um von der Constantinischen Basilike mit ihren ältesten Ausschmückungen und Verschönerungen ein möglichst anschauliches Bild zu geben.

Es ist daher gewifs ein grofser Verlust für die christliche Alterthumskunde, dafs der gelehrte Abbate Cancellieri in seinem ausführlichen Werke über die Sacristeien von St. Peter *) diesem Bedürfnisse nicht abgeholfen hat. Man findet in diesem schätzbaren Werke allerdings den Plan des Alfarano mit sehr wichtigen Verbesserungen, aber eine anschauliche Vorstellung der älteren Constantinischen Basilike in einem bestimmten Zeitpunkt hat auch er nicht geben wollen.

Wir erbitten daher die Nachsicht der Alterthumskundigen und die Geduld der übrigen Leser für den folgenden Versuch, diesen Gedanken auszuführen. Wir werden nämlich versuchen, die alte Basilike des heil. Petrus zu beschreiben, wie sie im Jahr 800 bei Wiederherstellung der römischen Kaiserwürde im Abendlande durch die am Weihnachtsfest des genannten Jahres in ihr erfolgte Krönung Carls des Grofsen bestand, mit Erwähnung der Veränderungen, welche überhaupt in die Regierung Leo's III. fallen. Diese geht freilich über jenen Punkt hinaus (bis 816), man ist aber doch nicht im Stande, die Anlagen dieses Papstes bis 800 von den spätern zu scheiden.

---

*) De Secretariis Veteris Basilicae Vaticanae. 3 Bde. 4. Rom 1786. mit einer Sylloge Veterum Monumentorum (ebendas.) als 4tem Band. Die früheren Arbeiten, nämlich Petrus Mallius Historia de antiqua Bas. Vat. (p. 37.) und Mapheus Vegius De rebus antiquis memorabilib. bas. S. Petri (p. 57 ff.) in der Sammlung der Bollandisten Acta Junii VI. (p. 37 ff.) findet man mit des Sammlers Janning eigenem Commentarius de Basilica St. Petri antiqua (p. 85 ff.). Man vergleiche noch Petr. Phil. Bonanni Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia. 2te Aufl. 1696. Fol. Neu herausgegeben 1700 unter dem Titel: Templi Vaticani historia.

Bis zu dieser Epoche steigt die Pracht der Basilike durch erneuerte Ausschmückungen und kostbare Geschenke, welche sämmtlich den Charakter byzantinischer Pracht zeigen. Der Verlust der Kostbarkeiten der Kirche durch die Sarazenen unter Sergius II. wurde zwar ganz oder zum Theil durch seinen grofsen Nachfolger Leo IV. ersetzt: dann aber sehen wir diese Pracht goldenen und silbernen Schmuckes und kostbar gewirkter Behänge immer mehr verschwinden. Noch später erscheinen fast im ganzen Umfange Ausbaue der Seitenschiffe (wozu das Begräbnifs in den Kirchen nicht wenig beitrug) in einem neuen Charakter ausgeführt. Durch sie wird allmählich die einfache regelmäfsige Form der Basilike verändert, und ihr Typus zerstört. Bildwerke in Stein gehauen und Gemälde treten an die Stelle der goldenen und silbernen Statuen und der Mosaiken. Die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts endlich vollendet den Schmuck der Kirche des späteren Mittelalters.

Die Basilike Constantius im Jahr 800.

Das gewählte Jahr, in welchem eine merkwürdige Epoche der Weltgeschichte in dieser Basilike anhebt, kann nach dem Obigen zugleich als ein Wendepunkt in der Geschichte der Kirche angesehen werden. Die folgende Beschreibung dieses Zeitpunkts, wobei wir Anastasius Erzählung von dem frühern Einzug Carls des Grofsen, als Königs der Franken, unter Hadrian I. benutzen, machen wir durch einen Plan der Basilike anschaulich. Es versteht sich, dafs die hier verzeichneten Kapellen und andere Denkmäler hinsichtlich ihrer Form nur Andeutungen sein können, da wir von ihrer genauen architektonischen Beschaffenheit zu dieser Zeit durchaus nichts wissen. Leider aber sind wir über sehr Vieles nicht so ganz im Klaren, als es der ausführliche Plan des Alfarano und Cancellini könnte glauben machen, den wir der Beschreibung der Kirche des Mittelalters bis 1506, mit Angabe ihres Verhältnisses zu dem neuen Baue, beifügen. Mehrere Schwierigkeiten und Widersprüche, welche aus den widerstreitenden Angaben der Maafse in die Beschreibungen gekommen sind, hat Herr Knapp durch die

Benutzung des handschriftlichen Werks von Alfarano heben können, aus welchem auch die Maafse mehrerer Theile entnommen sind, die in den bisher erschienenen Werken nicht vorkommen. Diefs gilt zuvörderst von den Maafsen der Hauptmauern der Basilike. Die alten Angaben weichen sehr ab. Sie sind aber nach jener allein authentischen Quelle folgende:

Maafse der alten Kirche.

Länge der Kirche vom Eingang bis zum Ende der Tribune . . . . 528 Palm.
Länge der Kirche vom Eingang bis zum Ende des Querschiffs . . . . 406 —
Breite der Kirche nach den langen Seitenmauern (im Lichten) . . . . 285 —
Breite der Kirche mit der Ausladung des Kreuzschiffs (45½ Palm an jeder Seite) . . . . 390 —
Die Mauern sowohl der Vorderkirche als des Kreuzschiffs haben eine Dicke von 7 Palm.

Mittleres Schiff
Höhe . 170 Palm.
Breite . 106 —

Anstofsende Seitenschiffe, jedes
Höhe . 82 Palm.
Breite . 38 —

Entferntere Seitenschiffe, jedes
Höhe . 62 Palm.
Breite . 39 —

Kreuzschiff
Höhe . 170 —
Breite . 78 —
Länge . 390 —

Dem Atrium giebt man 256 Palm Länge zu 200 Breite.

Uebersicht ihrer Geschichte.

Die Päpste, welche in dem Zeitraum von Erbauung der Kirche bis zum Jahr 800 am meisten zur Verschönerung und Erhaltung derselben beitrugen, sind: noch im vierten Jahrhundert Damasus, im fünften Simplicius, im sechsten Symmachus, im siebenten Honorius I., im achten endlich Gregor II. und III., Adrian I. und Leo III., welcher Carl den Grofsen krönte. Ungeach-

tet nun, wie wir bald sehen werden, die Kirche am Ende dieses Zeitraums bereits einige Abweichungen von der ursprünglichen Anlage zeigte, so giebt sie doch noch ein treues Bild der alten Basiliken Form. Vorn hat man das Atrium, welches an den vier Seiten eben so viele Portiken einschliefsen; der seinem Eingang gegenüber liegende bildet das Vestibulum der Kirche: diese selbst ist ein reines Parallelogramm, jedoch mit einer nicht unbedeutenden Ausladung des Querschiffs; die Vorderkirche ist durch vier Säulenreihen in ein grofses Schiff mit zwei Gängen an jeder Seite getheilt. Wenn man im Querschiff schon mehrere Altäre und Kapellen erblickt, welche dem ursprünglichen Bau ohne Zweifel fremd waren, der nur Sacristeien (secretaria) neben der Tribune oder an den Seitenmauern oder im Porticus kennt, so findet man deren nur drei im vordern Theil der Kirche.

Vorplatz.

S t u f e n waren, wie es scheint, nur vor dem Eingang des Atriums: bis zu dem Platz vor ihnen ging wahrscheinlich der Säulengang, welcher unweit von der Engelsbrücke anfing und über dessen Beschaffenheit wir oben das Nöthige gesagt haben. Der Platz unmittelbar vor dem Atrium (campus) war frei: Symmachus liefs in ihm einen Brunnen zum öffentlichen Gebrauch anlegen.

Treppen (A).

Was die T r e p p e vor dem Atrium betrifft, so wissen wir nur, dafs Symmachus sie in einer Erweiterung herstellte, und zugleich Treppen zu den beiden Seitenportiken anlegte. Kurz vor unserer Epoche (zwischen 731 und 741) hatte Gregor III. die mittlere oder Haupttreppe (gradus majores) und zugleich zwei Nebentreppen, die in die Seitenhallen des Vorhofs führten, erneuert.

Die Höhe der Treppe bildete (wie es scheint) eine geräumige Terrasse. Auf dieser Treppenplatte empfing Hadrian Carl den Grofsen, als er am Morgen des Ostersonnabends vom Jahre 774 von Norden herkommend, seinen Einzug in die Peterskirche halten wollte. Schon auf d e m Platze war der König vom Pferde gestiegen, als er den feierlichen Zug der römischen Geistlichkeit gewahrte. Am Fufs der Treppe an-

gelangt kniete er nieder, und klomm so empor, jede Stufe inbrünstig küssend. Oben umarmte ihn der Papst, der König ergriff seine Rechte, und so zogen beide, unter dem Jubelgesang der Geistlichkeit, in die Kirche: Römer und Franken folgten ihnen nach.

Bas. S. Apollinaris (2).

Durch Symmachus Bau hatten sich die Seitentreppen rechts und links gleichmäfsig an die Hauptstufen angeschlossen. Seitdem aber hatte links Honorius I. eine Kapelle unter dem Namen Basilica S. Apollinaris, ad palmata (2) aufgeführt, die ihren Eingang vor der Treppenplatte hatte. Wahrscheinlich trat man, nach dem ursprünglichen Plan, von dieser Treppenhöhe in einen einfachen Säulengang, oder die Vorhalle des Atriums. Nach der Angabe einer der Handschriften der Papstchronik hatte bereits Stephanus II. in der Mitte des achten Jahrhunderts die eine Seite wesentlich verändert, indem er einen Glockenthurm (turris) errrichtet (N. 47.), den er zum Theil vergoldete, zum Theil mit Silber bekleidete: in ihm brachte er drei Glocken an, welche Geistlichkeit und Volk zum Gottesdienst einladen sollten. Allein das Stillschweigen aller andern Handschriften und die seltsame Beschreibung machen diese Erzählung sehr verdächtig.[1] Dazu kommt, dafs in dem Leben Hadrians I., der vier Jahre nach Stephanus Papst wurde, von einem Thurmbau an St. Peter die Rede ist, ohne Erwähnung eines früheren. Leo III. stellte diesen Thurm wieder her oder verschönerte ihn, bei welcher Gelegenheit die Wölbungen (camerae) des Thurms erwähnt werden, worunter wahrscheinlich die durch Bogenwerke gebildeten Stockwerke angezeigt sind, wie man sie bei allen römischen Thürmen des Mittelalters und noch des sechzehnten Jahrhunderts sieht. Hadrians Thurm stand an der Seite rechts vom mittleren Eingange (6). Der entsprechende Raum an der linken Seite (7), wo später die Wohnung des Erzpriesters war, scheint von Leo III. zu seiner Wohnung mit einem grofsen Triclinium eingerichtet zu sein. Diefs letztere wird als besonders prachtvoll geschildert: es hatte eine grofse Tribune, und an den Seiten zwei kleinere, mit Marmor und Mosaik

Glockenthürme (6. 7).

ver-

verziert, und einen marmornen Fufsboden. In der Chronik wird unmittelbar nach diesem Triclinium ein Presbyterium beschrieben, dessen Marmorschmuck gepriesen wird *), man hat defshalb darin zum Theil den Anfang des Archipresbyteriums sehen wollen, allein jenes Wort scheint hier von der Tribune der Kirche zu verstehen, wo die Geistlichen beim Gottesdienste safsen.

Episcopien.

Zu beiden Seiten der Treppenhöhe scheint schon Symmachus zwei Episcopia oder Wohnhäuser für den Bischof erbaut zu haben, von denen das rechter Hand als der Anfang des vaticanischen Palastes gelten kann.

Thüren des Attriums (5. 8).

Hiernach scheint also der mittlere Raum zum Eingang in die Vorhalle geblieben zu sein. Hier ist es (5), wo Alfarano annimmt, dafs ehemals die uralte eherne oder erzbekleidete Thür gewesen, auf welcher die Namen der Besetzungen des römischen Stuhls eingegraben waren. Wir lassen diese Nachricht auf sich beruhen: Anastasius erzählt, dafs Hadrian I. eine prächtige eherne Thür von Perugia habe nach Rom schaffen, und beim Thurm der Peterskirche setzen lassen. Diese Thür war also ohne Zweifel eine antike, und etwa derjenigen ähnlich, welche man jetzt am Haupteingang des Laterans sieht. Nachdem man neben dem Thurme durchgegangen war, trat man in die erste Vorhalle, deren äufsere Seite jedoch nicht aus Säulen, sondern aus einer festen Mauer, mit Pfeilern am Durchgang, scheint bestanden zu haben. Es ist möglich, dafs diese Vorhalle schon damals mit Bildern ausgeschmückt war, wahrscheinlich alsdann mit Mosaiken. Nach Alfarano wäre die Säulenreihe, durch welche man in das Atrium trat, wieder durch drei Thüren verschlossen gewesen (8), so dafs man sich also längs dessel-

---

*) V. Leonis III. p. 256. Juxta ecclesiam B. P. A. fecit in triclinio majori mirae pulchritudinis decoratum absidam . . . . cum ceteris amplis aedificiis tam in ascensu scalae quamque post ipsum triclinium . . . . Post reversionem fecit eidem nutritori suo presbyterium noviter totum.

ben Gitter denken mufs, wie man jetzt am Porticus des Pantheon sieht: denn wozu dienten sonst die Thüren? Dasselbe gilt von der äufsern Säulenreihe an den beiden Seiten, wenn diese nicht etwa auf einer Untermauer standen, welche sie vom Wege absonderte. Wir finden aber so wenig von Thüren als von Gittern irgend eine Erwähnung: die Berichterstatter sahen die Portiken des Atriums nur noch in Trümmern, und die Gründe der Restauration sind also nicht bedeutend. Die späteren nennen den Porticus Palmaria, und beziehen darauf den Namen der vierten römischen Synode unter Symmachus (palmaris). Im Anfange des achten Jahrhunderts liefs in ihm der Papst Constantin ein Bild, die sechs ökumenischen Concilien darstellend, aufrichten, ähnlich demjenigen, welches der häretische Kaiser Philippicus in Constantinopel hatte abnehmen lassen *).

Atrium. Den Vorhof der alten Peterskirche selbst soll Simplicius bedeutend verschönert haben **): es beruht diese Annahme jedoch nur auf einem Mifsverständnifs des Baronius. Seine beiden Seitenportiken hatte bereits Hadrian so verfallen gefunden, dafs er eine sehr bedeutende Wiederherstellung des Gebälkes über den Hallen vornehmen mufste. Leo IV. unternahm späterhin eine allgemeine Wiederherstellung des Vorhofs. Alfarano's Plan giebt ihm an den langen Seiten — von 256 Palm — 13 Säulen mit zwei Eckpfeilern: die Vorderseite, durch welche man in die Vorhalle der Kirche tritt, hat bei ihm an jeder Ecke einen Pfeiler, und zwischen beiden 10 Säulen.

Cantharus. Den Hauptschmuck des Hofes aber bildete der prachtvolle Brunnen (cantharus), dessen Anlegung mit Unrecht Symmachus zugeschrieben wird, von

*) O. Anast. Vita Constantini §. 8. Ed. Vign Tom. II. p. 10 und Vita Gregor. II. §. 5. l. l. p. 19.

**) In der alten Inschriftensammlung Gruters T. II. p. 1164 N. 1. nämlich findet sich eine „in paradiso" überschrieben, oben unter den Inschriften des Laterans. Die Meinung, dafs der Vorhof der Peterskirche ausschliefslich oder vorzugsweise paradisus geheifsen, ist ganz grundlos; der Name ist, wie in der Abhandlung über die Basiliken gesagt worden, allgemein.

dem die Chronik uns nur meldet, dafs er den Vorhof mit Marmor pflasterte; den Cantharus und vierfachen Porticus der Kirche aber schmückte, und aus Mosaik Lämmer, Kreuze und Palmen (vielleicht daher der Name Palmaria für den Porticus?) bilden liefs. Aber der Springbrunnen war wahrscheinlich, wie der ganze Vorhof, gleichzeitig mit dem Hauptbau oder sehr bald nachher, in seiner Mitte angelegt: vielleicht mit Benutzung antiker Pracht. Denn Paulinus, Bischof von Nola, beschreibt in seinem dreizehnten Brief an Pammachius bei der Schilderung des grofsartigen Armenmahls, welches sein reicher und frommer Freund zur Feier des Leichenbegängnisses seiner Gattin im Vorhof der Kirche gegeben hatte, diesen und die Basilike in den oben als Ueberschrift gegebenen, für die damalige Gestalt des Gebäudes classischen Worten: „Die ganze Basilike," sagt er, „war gedrängt voll von Armen sowohl da, wo sie sich in der Länge geräumig unter der hohen mittleren Decke erhebt, und weithin vom apostolischen Throne glänzend der Eintretenden Blicke ergreift und ihre Herzen erfreut, oder auch da, wo sie unter derselben Gewalt des Daches, mit doppelten Säulengängen zu b e i d e n Seiten sich in die Breite ergiefst, oder wo sie in der Vorhalle ergossen von dem ihr vorgebauten Hof schimmert, da wo der Brunnen (cantharus), der Hand und Mund dienendes Wasser aussprudelt, die mit festem Erze gewölbte Decke schmückt und beschattet, nicht ohne geheimnifsvolle Andeutung mit vier Säulen das springende Wasser umziehend: denn es ziemt dem Eingang der Kirche ein solcher Schmuck, damit was inwendig mit dem Mysterium des Heils begangen wird (Taufe) an den Thüren selbst sichtbar sich darstelle." Die nächste Nachricht von der Wiederherstellung des Cantharus fällt ins neunte Jahrhundert, und wir werden daher die Beschreibung dieses Denkmals, so weit sie uns bekannt ist, auf die Darstellung der zweiten Periode verschieben. Uebrigens hatte schon der Präfect Lampadius im Jahr 365 eine solche Leichenspende an die Armen im Hof und der Kirche von St. Peter gegeben. Im sechsten Jahrhundert schmückte einer der drei Päpste, die den Namen Johannes führten, diesen Vor-

hof noch mehr aus: diefs bezeugt eine Inschrift der Palatinischen Sammlung; vielleicht war es Johannes I., da kein Zusatz ihn bezeichnet *).

Pflaster.

Gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts wird eine neue prachtvolle Pflasterung von Donus erwähnt: Anastasius sagt, aus grofsen weifsen Marmorstücken. Da nach dem neunten Jahrhundert das Atrium verfallen zu sein scheint, so konnten diese beiden Pflaster vielleicht diejenigen sein, die man beim Bau der Vorhalle der neuen Peterskirche unter Paul V. wiederfand. Man entdeckte damals nämlich zuerst Reste marmorner Platten, tiefer unten aber einen alten Fufsboden, aus kleinen Marmorstücken, nach Art der antiken Mosaike gebildet. Petrus Mallius will wissen (was ihm alle Späteren nacherzählen), dafs die schönen Marmorplatten des Papstes Donus von dem sogenannten Grabmal des Scipio genommen wären.

Alfarano nimmt an, dafs die bronzene Pinie, welche, als der Brunnen verschwunden war, unter einem ehernen Dache den Platz zierte, gleichzeitig mit diesem hier gestanden: Ugonio's Meinung scheint jedoch richtiger, dafs die Pinie bei einer Wiederherstellung den Brunnen ersetzt habe: etwa als er aufhörte Wasser von den vaticanischen Leitungen zu empfangen?

Gräber im Atrium und seinem Quadriporticus.

Schon von Honorius an liefsen sich mehrere Kaiser, unter welchen aufser diesem nur der jüngere Valentinianus namentlich erwähnt wird, im Paradies der Peterskirche begraben. Allein Honorius Grab werden wir vielleicht an einem andern Ort finden; Alfarano giebt es mit andern Kaisergräbern am Ein-

---

*) Gruter II. p. 1163, I.

Quamvis clara fides multum det luminis aulae *),
Plusque loci meritis nobilitetur opus:
Est tamen his pulcris specialis gratia rebus;
Spectantumque oculos ars pretiosa rapit.
Johannes hoc composit opus, quem rite coronat
Urbis Romanae pontificalis apex.

---

*) So verbessere ich statt: de luminis aula der Handschrift und Gruters.

gange des Atrium an. Im Jahr 689 ward hier auch Cedvalla, König der Westsachsen, begraben, der nach Rom gepilgert, um dort die Taufe zu empfangen, bald nachher daselbst verschied *): im achten Jahrhundert ward nicht weit von ihm der König der Ostsachsen, Offa, bestattet, der 775 nach Rom kam. In den Hallen selbst wurden auch vornehme Privatpersonen begraben, wie die sehr schöne Grabschrift der Helpis, des grofsen Boethius frommer und geistreicher Gattin, zeigt, die Gruters Sammlung anführt **), und die wir ihrer Innigkeit wegen hier übersetzt geben:

Helpis war ich genannt, in Sicilischer Landschaft erwachsen,
Liebe zum Gatten trieb weit von der Heimath mich fort.

---

*) Die lange und etwas schwülstige Inschrift lautet so bei Gruter a. a. O. p. 1174 N. 11.

Culmen, opes, sobolem, pollentia regna, triumphos
Exubias, proceres, maenia, castra, lares,
Quaeque patrum virtus, et quae congesserat ipse
Caedoal armipotens liquit amore Dei:
Ut Petrum, sedemque Petri rex cerneret hospes,
Cujus fonte meras sumeret almus aquas,
Splendificumque jubar radianti carperet haustu,
Ex quo vivificus fulgor ubique fluit:
Percipiensque alacer redivivae praemia vitae
Barbaricam rabiem nomen et inde suum
Conversus convertit ovans Petrumque vocari
Sergius antistes jussit ut ipse pater
Fonte renascentis, quem Christi gratia purgans
Protinus albatum vexit in arce poli.
Mira fides regis, clementia maxima Christi,
Cujus consilium nullus adire potest.
Sospes enim veniens suppremi ex orbe Britanni
Per varias gentes, per freta perque vias,
Urbem Romuleam vidit, templumque verendum
Aspexit Petri, mystica dona gerens
Candidus inter oves Christi sociabilis ibit:
Corpore nam tumulum, mente superna tenet:
Commutasse magis sceptrorum insignia credas,
Quem Regnum Christi promeruisse vides.

**) A. a. O. S. 1166, 6.

Helpes dicta fui Siculae regionis alumna,
Quam procul a patria conjugis egit amor:

Trüb war der Tag ohn' ihn, die Nacht schwer, traurig die Stunde,
Eine Seel', Ein Leib, waren wir innig vereint.
Fort noch scheinet mein Licht, da ein solcher Gatte zurückbleibt,
In dem bessern Theil lebe, des Geistes, ich fort.
Nicht mehr Fremdlingin ruh' ich nun in den heiligen Hallen;
Zeuge sei meinem Ruf Gottes des Richtenden Thron:
Dafs keine Hand das Grab mir entweih, wo nicht der Gemahl selbst
Wünscht die Glieder dereinst beizugesellen dem Weib,
Ehebetts und Grabes Genofs, dafs nicht im Tode die Asche
Scheide, sondern verein', die sich im Leben geliebt.

Ihrer Ueberschrift in jener Sammlung nach stand diefs Grabmal in der Halle von St. Peter: diefs kann die eigentliche Vorhalle der Kirche nicht gewesen sein; denn diese war vom Anfang des fünften Jahrhunderts zur Grabstätte der Päpste bestimmt.

Halle der Basilike.

Den Eingang zu dieser Vorhalle verschlofs, nach Alfarano, die antike eherne Thür, welche Hadrian von Perugia bringen liefs; aber wenn sie „am Thurm" stand, wie die Chronik berichtet, so kann sie, wie schon oben bemerkt, in unserer Epoche wenigstens, nicht hier gesucht werden. Dasselbe gilt wohl von den zwei porphyrnen Säulen, die nach Alfarano vor ihr ein Tabernakel bildeten, in welchem die marmorne Bildsäule des heiligen Petrus (aus dem späteren Mittelalter) stand. Hier und in der Halle scheinen auch früh Votivtafeln aufgehängt worden zu sein: von denen Gruters Sammlung eine enthält, die ein Unbekannter zu Ehren des heil. Petrus gemacht hatte, der ihn, nach zehntägigen Leiden,

---

Quo sine moesta dies, nox anxia, flebilis hora.
Nec solum caro, sed spiritus unus erat.
Lux mea non clausa est tali remanente marito,
Majorique animae parte superstes ero.
Porticibus sacris jam non peregrina quiesco,
Judicis aeterni testificata thronum,
Ne qua manus bustum violet, nisi forte jugalis
Haec iterum cupiat jungere membra suis,
Ut thalami tumulique comes, nec morte revellat,
Et socios vitae nectat uterque cinis.

von einer tödtlichen Krankheit errettet hatte. Sie schliefst mit folgendem Distichon *):

„Welche Ehre fürwahr! hat Petro Christus verliehen!
Leben das der mir geschenkt, giebt mir der andre zurück.

Wahrscheinlich von der ersten Anlage der Basilike war links an die Vorhalle und die Seitenmauer der Kirche ein Gemach zur Aufbewahrung der heiligen Gefäfse und zur Anlegung des priesterlichen Gewandes eingerichtet, da wir von einem solchen Secretarium (Sacristei) hinten neben der Tribune, wo andere alte Kirchen sie hatten, durchaus nichts hören. Vor dieser Sacristei (14), deren spätere Gestalt der Alfaranische Plan zeigt, war von den ältesten Zeiten her eine ihrer Grabmäler wegen merkwürdige Vorhalle oder Vestibulum.

Sacristei (14).

Bis auf Leo den Grofsen nämlich wurden die Päpste in einem der alten christlichen Gottesacker bestattet, wie noch die beiden Vorgänger Leo's, der heil. Cölestinus in dem Kirchhof der heil. Priscilla an der Salarischen Strafse, und der heil. Xystus III. in den Grotten am Tiburtinischen Wege, wo der Leichnam des heil. Laurentius ruhte. Leo der Grofse war der erste Papst, welcher in der Vorhalle der Sacristei begraben ward: von nun an finden wir, der Regel nach, alle Päpste der nächsten Jahrhunderte hier und in dem nahe liegenden Theil des Porticus bis zur Porta Judicii bestattet. Namentlich lagen hier neben Leo dem Grofsen aus dem fünften Jahrhundert noch Simplicius I. und Gelasius I., aus dem sechsten Symmachus, Bonifacius II., Johannes II., Pelagius I. und Johannes III: der Nachfolger von diesem, Benedictus I., hingegen ward, nach Anastasius, innerhalb der Sacristei begraben, wo späterhin mehrere beigesetzt wurden: Gregors des Grofsen Grab aber war, wie Paulus Diaconus in dessen Leben ausdrücklich sagt, vor derselben, wo die Päpste des fünften Jahrhunderts ruhten; dessen ungeachtet setzt es

Graber der Päpste.

---

*) A. a. O. 1163, 2.
Pro! quantum Petro largitur Christus honorem:
Ille dedit vitam, reddidit iste mihi.

Alfarano in den Porticus der Kirche. In diesem lagen, nach einstimmigen Zeugnissen, seine Nachfolger Bonifacius III. und IV., Severinus, Johannes IV., Theodorus I. im siebenten Jahrhundert; Sergius I., Zacharias I. und Stephanus II. im achten.

Die ältesten Denkmäler scheinen einfache Grabsteine gewesen zu sein: ihre Inschriften sind uns nur von einigen aufbewahrt. Die älteste derselben, von Pelagius (✝ 560), beginnt mit folgenden schönen Distichen *):

Möge den irdischen Leib das Grab nur immer verschliefsen,
Von des heiligen Manns Trefflichkeit raubet es nichts.
Selig des himmlischen Lichts, lebt Er in der Feste der Sterne,
Lebet durch fromme Werk' hier auch an jeglichem Ort:
Sicher dereinst zu erstehn im Gericht und rechts sich zu stellen,
An der Engel Hand freudig sich schwingend empor.
Seiner Tugenden Reih', mög Gottes Kirche sie zählen,
Dafs die kommende Zeit treu sie bewahre und rühm'.

Die Grabschrift Benedicts I. (✝ 578) hat folgendes schöne Distichon **):

Herrliches Denkmal den Deinen, Benedictus lässest Du, Vater,
Deiner Tugenden Reih', unsere Zierde und Schmerz!

---

*) Die ganze von Mallius aufbewahrte Grabschrift lautet so (vgl. Cancell. p. 661):

Terrenum corpus claudant haec forte sepulchra,
Nil sancti meritis derogatura viri.
Vivit in arce poli caelesti luce beatus,
Vivit et hic cunctis per pia facta locis:
Surgere judicio certus dextramque tenentem (l. tenere),
Angelica partem se rapiente manu.
Virtutum numeret titulos ecclesia Dei,
Quos ventura velut saecula ferre queant!
Rector apostolicae fidei veneranda retexit
Dogmata, quae clari constituere patres,
Eloquio curans errorum schismate lapsos,
Ut veram teneant corda placata fidem.
Sacravit multos divina lege ministros,
Nil pretio faciens immaculata manus:
Captivos redimens, miseris succurrere promptus,
Pauperibus nunquam parta negare sibi.

**) Cancell. p. 633:

Magna tuis monumenta, pater Benedicte, relinquis
Virtutum titulus, o decus atque dolor!
(Man lese titulos oder titulis.)

Die Grabschrift Gregors des Grofsen ist nach der des Pelagius geformt, aber steht ihr an Schönheit nach *).

Leo's des Grofsen Grabmal war zur Zeit Carls des Grofsen nicht mehr hier: Sergius I. hatte am Ende des siebenten Jahrhunderts seine Gebeine aufgesucht und ihnen einen Ehrenplatz mit einem Altar im Kreuzschiff der Basilike gegeben, nebst einem glänzenden Denkmal, dessen sehr mittelmäfsige Inschrift uns noch erhalten ist **).

Tristia participans laeti moderator opimus
Alterius gemitus credidit esse suos.
Hic requiescit Pelagius Papa. Qui sedit annos IV.
Menses X. Dies XVIII. Depositus IV. Nonas Martii.

*) Sie ist folgende: (Cancell. p. 671.)
Suscipe terra tuo corpus de corpore sumtum
Reddere quod valeas vivificante Deo
Spiritus astra petit, lethi nil jura nocebunt,
Cui vitae alterius mors magis ipsa via est —
Pontificis summi hoc clauduntur membra sepulchro,
Qui innumeris semper vivit ubique bonis.
Esuriem dapibus superavit, frigora veste,
Atque animas monitis texit ab hoste sacris.
Implebatque actu quidquid sermone docebat,
Esset ut exemplum mystica verba loquens.
Ad Christum Anglos convertit pietate magistra,
Adquirens fidei agmina gente nova
Hic labor, hoc studium, haec tibi cura, hoc pastor agebas,
Ut Domino offerres, plurima lucra, greges.
Hisque Dei consul factus laetare triumphis
Nam mercedem operum jam sine fine tenes.
Hic requiescit Gregorius I. PP. qui sedit Annos XIII
Menses sex dies X. Depositus IV Idus Martii.

**) Cancellieri p. 637.
Hujus Apostolici primum est hic corpus humatum,
Quod foret et tumulo dignus in arce Petri
Hunc ratum, procerumque cohors, quos cernis adesse,
Membra sub egregia sunt adoperta domo.
Sed dudum, ut Pastor, magnus Leo septa gregemque
Christicolam servans Janitor arcis erat.
Commonet et tumulo, quod gesserat ipse superstes,
Ne lupus insidians vastet ovile Dei.
Testantur missi pro recto dogmate libri,
Quos pia corda colunt, quos prava turba timet.

Ein Altar war auch damals wahrscheinlich über den Gebeinen Gregors des Grofsen errichtet, obgleich deren Versetzung in die Kirche erst später erwähnt wird. Leo III. beschenkte und schmückte ihn reichlich; es wird aber nicht gesagt, dafs er ihn errichtet. Ob die Gemächer für arme Pilger, die Honorius bei St. Peter, St. Paul und St. Lorenzo errichtete, als Anbaue zu denken sind, oder ob sie — wie wir es im Mittelalter bei vielen Kirchen in Deutschland, Frankreich und England finden — über dem Porticus angebracht waren, wissen wir nicht.

Kirchenthüren.

In die Kirche führten ohne Zweifel, nach dem Beispiel anderer alten fünfschiffigen Basiliken, fünf Thüren, von denen drei dem Mittel- oder Hauptschiff zugehörten, die beiden andern den der Mitte nächsten Seitenschiffen. Die mittlere Thüre ist die einzige, von der wir in dieser Zeit etwas Näheres wissen. Den ganzen Eingang scheint Simplicius nach einer Inschrift bei Gruter *) verschö-

---

Rugiit, et pavida stupuerunt corda ferarum,
Pastorisque sui jussa sequuntur oves.
Hic tamen extremo jacuit sub marmore Templi,
Quem jam Pontificum plura sepulchra celant.
Sergius Antistes divino impulsus amore
Nunc in fronte sacrae transtulit inde domus.
Exornans rutilam pretioso marmore tumbam,
In quo poscentes mira superna vident.
Et quia praemicuit miris virtutibus olim,
Ultima Pontificis gloria major erit.

*) Gruter p. 1163. No. 4. In porta eccl. dextra:
Lumine sed magno vibrare janua cerno
Astriferumque polum indicat ipse nitor.
Terra fovet *) vultus servantum limina sacra,
Geminis in portis ora jucunda nitent.
Simonis aspectus fulgens praecluditur una
Altera sed Pauli radial orbe docens.
Aditus interior gazarum aestuat opes
Et depicta nitent cumulis ipsa suis.
Aureis in petalis gemmarum clauditur ordo,
Et superba teget blattea palla fanum.

---

*) Mit Gruter statt Terrae oret.

nert zu haben: höchst wahrscheinlich sind darunter Mosaiken zu verstehen, welche die Vorderseite der Kirche schmückten, und deren Erneuerung im neunten Jahrhundert erwähnt wird: die Thürflügel des mittleren oder Haupteinganges aber (regiae majores, gewöhnlich porta mediana) hatte im siebenten Jahrhundert der Papst Honorius I. mit Silberplatten belegen lassen, die 975 Pfund wogen; rechts und links — d. h. wahrscheinlich an dem rechten und linken Flügel derselben Hauptthür — sah man die Brustbilder der beiden Apostel Petrus und Paulus, ohne Zweifel ebenfalls aus Silber gebildet, und Inschriften, die die Herrlichkeit und Pracht der Basilike priesen, und anzeigten, daſs Honorius die Thür mit Silber bedeckt habe, nach glücklich beigelegten kirchlichem Zwist.

Hadrian I. hing neben diesen Thüren herrliche Vorhänge (cortinae) auf, und einen ähnlichen purpurnen Schmuck scheint schon die angeführte Inschrift an der Thür rechts anzudeuten. Derselbe Papst stellte das Bild des Heilandes, aus vergoldetem Silberblech getrieben, über der Thür auf.

Honorius hatte nicht allein den Haupteingang der Basilike durch kostbare metallene Verzierungen geschmückt, sondern

---

Sic quoque conjunctim servatur gloria rebus
  Et variata simul nexa natura manet.
Inclita cum opere surrexit fama perennis
  Indubitante fide reddite cuncta vota.

Die andere (ib. 5. in sinistra) schlieſst so:

Nam sub mortigenae quidam latuere gehennae
  Verbere confossi mente, fide, opere
Histria testatur possessa hostilibus armis *)
  Septies et decies scismate pestifero:
Esset ut impletum Hieremiae voce canentis,
  Ultio captivis tam numerosa fuit.
Sed bonus Antistes dux plebis Honorius armis
  Reddidit ecclesiis membra revulsa piis.
Doctrinis monitisque suis de faucibus hostis
  Austulit exactis jam peritura modis.
At tuus argento praesul construxit opimo
  Ornavitque fores Petre beate tibi.
Tu modo coelorum quapropter, Janitor alme,
  Fac tranquilla tui tempora cuncta gregis.

---

*) So verbessere ich statt annis.

Dach.

auch dem gesammten Dach der Kirche nach dem Zeugnisse der Chronik eine Pracht gegeben, welche mit den kaiserlichen Bauten des ersten Jahrhunderts wetteiferte, aber auch von einem Denkmal dieser Zeit entnommen war. Er war es nämlich, der die vergoldeten bronzenen Dachziegel vom Doppeltempel der Roma und der Venus *), Hadrians Prachtbau, mit Genehmigung des Kaisers Heraclius wegnehmen, und damit das ganze Dach der Basilike bedecken liefs, nachdem er an den Balken desselben eine bedeutende Ausbesserung vorgenommen. Früher hatte Theodorich, wie wenigstens zwei bei Abtragung des Dachs unter Paul V. gefundene Thonziegel mit dem Namen dieses Königs zu beweisen scheinen, eine Ausbesserung desselben vorgenommen. Das Dach selbst aber scheint früh sehr schadhaft geworden zu sein: wenigstens erzählt die Chronik, dafs Benedict II. im Anfange des achten Jahrhunderts einen grofsen Theil der Basilike mit neuen Balken deckte, da das Dach eingestürzt war.

Eine solche Pracht, welche zu den glänzendsten Zeiten des Reichs der Tempel des capitolinischen Jupiters, nur mit dem Lieblingsbau eines prachtliebenden Kaisers theilte, läfst auf ausgesuchte Kostbarkeit im Innern schliefsen, und allerdings scheint diese dem Aeufsern entsprochen zu haben, obwohl mit sichtbaren Zeichen des Verfalls aller Künste, in welchem die Basilike erbaut war.

Säulen der Schiffe.

Die Säulen, welche die fünf Schiffe derselben stützten, waren wohl ohne Zweifel gröfstentheils von verschiedenen antiken Gebäuden genommen. Gregor von Tours (gegen 580) sagt, die Kirche habe 96 Säulen, also 23 in jeder der vier Säulenreihen der Vorderkirche und zwei an jeder Seite des Kreuzschiffs **).

---

*) Anast. in Honor. N. 2. Ed. Vign. T. I. p. 244. Operuit etiam omnem Ecclesiam ejus (B. P.) ex tegulis aereis, quas levavit de templo, quod appellatur Romae (Romuli ist falsche Lesart).

**) Gregor. Turon. de gloria martyr. I. 28. (Ed. Ruinart. p. 750.) Sepultus est in templo, quod vocitabatur antiquitus Vaticanum, quatuor ordines columnarum valde admirabilium numero, nonaginta sex habens. Habet etiam quatuor in altari, quae sunt simul centum, praeter illas, quae ciborium sepulcri sustentant.

Aus den Berichten des sechzehnten Jahrhunderts wissen wir, dafs die Säulen, welche die Mauern des mittleren Schiffs trugen, vierzig Palm hoch waren und sechs Palm im Durchmesser hatten, dafs sie theils aus parischem Marmor, theils aus Granit bestanden, die beiden dem Eingang zunächst stehenden ausgenommen. Diese nämlich waren von herrlichem africanischem Marmor. Die Säulen des Seitenschiffs hatten eine Höhe von 26½ Palm und 4 Palm im Durchmesser. Der grofse Bogen des mittleren Schiffs, nach dem Kreuzschiff zu (arcus triumphalis), ward von zwei besonders grofsen Säulen getragen. Im Querschiff selbst setzten an beiden Seiten zwei Säulen die Richtung der Seitenmauern der vordern Kirche fort. Die Ungleichheit der Säulenfüfse — die Säulen der Seitenschiffe standen im sechzehnten Jahrhundert auf Würfeln, wodurch sie die gehörige Höhe erhielten — die ganz verschiedene Arbeit der Kapitäle — einige sahen, nach den Berichterstattern aus dem sechzehnten Jahrhundert, ganz unvollendet aus — endlich die bunte Zusammensetzung des Gebälks, wo man bearbeitete Marmorstücke, und namentlich von einem Denkmal Trajans zu Ehren des Titus, fand *), ist wohl dem ersten Baue zuzuschreiben. Uebrigens sind die angedeuteten Marmorplatten mit Inschriften zu den Stufen an der Confession des heiligen Petrus in der neuen Kirche verarbeitet.

Die Schiffe hatten keine Bögen, sondern durchgängig Architrave. Die Form und Einrichtung der alten Fenster haben wir uns nach den alten Resten, die man so noch in San Anastasio alle tre Fontane und in einigen andern alten Kirchen sieht, anschaulich zu machen. Hier erblicken wir nämlich in der Hauptmauer noch einige Fenster mit runden Oeffnungen, die für Scheiben dienen konnten: die übrige Ausfüllung scheint Stuccatur zu sein. Dergleichen Fenster waren ohne Zweifel auch damals in der alten Peterskirche. Denn die Chronik erzählt von Leo III. unter

Fenster.

*) Nach Severano (Memorie e. c. p. 41.) lautete die Inschrift so: Divo Tito divi Vespasiani f. Vespasiano Aug. Imp. Caesar D. Nervae f. Nerva Trajanus Germanicus Dacicus Pont. Max. Trib. pot. Cos. p. p. fecit.

Anderm, dafs er in der Laterankirche die Fenster der Basilike aus Gypsplatten *) hergestellt, die Fenster der Tribune aber mit farbigem Glas ausgefüllt: die Stuccaturausfüllung scheint, an den Haupttheilen der Kirche wenigstens, vergoldet gewesen zu sein.

Wände. Die Bekleidung der Wände an den Seitenmauern und über den Fenstern kann man sich nur aus marmornen Platten bestehend und hier und da mit Mosaiken verziert denken, wie wir es von andern Kirchen dieser Zeit (z. B. der St. Paulus und der runden St. Stephanskirche) bestimmt wissen, und wie noch im sechzehnten Jahrhundert Spuren in der Peterskirche selbst bewiesen.

Fufsboden. Der Fufsboden endlich der Vorderkirche war zuerst von Symmachus hergestellt, oder prächtiger angelegt: die Chronik erzählt nur, dafs im achten Jahrhundert Gregor III. die Marmorstücke, woraus er bestand, zerbrochen fand, und durch schönere ersetzte.

Eine auch jetzt hier nicht ganz fremd gewordene Pracht aber, welche sich am längsten in Constantinopel, und überhaupt im Orient erhalten hat, aus welchem sie stammt, waren die Vorhänge (vela) aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft eingewirkte oder vielmehr gestickte Figuren und heilige Geschichten darstellend, welche theils immer, theils an besondern Festen, vorzüglich zwischen den Säulen des Hauptschiffs und im Kreuzschiff, aufgehängt wurden. Dafs diese Pracht, wie der gröfste Theil alles kirchlichen Schmuckes, eine byzantinische war, wird dadurch auch bestätigt, dafs wir diese Vela erst im siebenten und achten Jahrhundert erwähnt finden, und dafs die Namen, wodurch ihre verschiedenen Arten bezeichnet werden, griechischen Ursprungs sind. Die gröfsten und kostbarsten Geschenke dieser Art scheinen in der Peterskirche gerade um unsere Epoche Hadrian I. und Leo III. gemacht zu

Behänge (vela).

---

*) Anast. Leo III. No. 82. Ed. Vign. II. p. 296. ex metallo gypsino (wie man mit einem Codex statt Cyprino lesen mufs). Ebend. fenestras de apsida ex vitro diversis coloribus conclusit atque decoravit.

haben: von jenem heifst es, dafs er deren fünfundsechzig, die ganze Säulenreihe entlang, habe aufhängen lassen; von diesem werden einmal achtundvierzig genannt, und ein anderesmal dreiundsechzig.

Sehen wir nun auf die kirchliche Anwendung dieses gewaltigen Raums des Hauptschiffes, so finden wir, dafs das siebente Jahrhundert angefangen hat Altäre in ihm zu errichten, deren zu Carls des Grofsen Zeit drei waren: zwei (und diese die ältesten) in dem Schiffe, welches rechts vom Eingange durch die Seitenmauer der Kirche und die Säulenreihe gebildet wird, und zwar hart an der Vordermauer der Basilike, der dritte aber links an dem grofsen Bogen des Hauptschiffes, durch welchen man in das Querschiff eingeht.

Altäre.

Der erste derselben, an der Stelle, wo im spätern Mittelalter die Porta santa stand, ward zu Anfange des siebenten Jahrhunderts der heiligen Jungfrau von Johann VII. geweiht. Zu dem Zweck führte der Papst eine kleine Kapelle auf (oratorium), die er mit Gold und Silber reichlich ausschmückte: an den Wänden aber liefs er Mosaiken verfertigen, welche, nach der Chronik, zu beiden Seiten des Altars die Bilder der ehrwürdigen Väter darstellten *). Von dem in Mosaik gearbeiteten Bilde, welches den Papst vorstellt, welcher der heiligen Jungfrau die Kapelle darbringt, sieht man noch die halbe Figur desselben in den vaticanischen Grotten: auch die Inschrift des Papstes ist noch vorhanden **). Wir können also mit Sicherheit annehmen, dafs diese Kapelle zur Zeit der Zerstörung im Wesentlichen noch die ursprüngliche Gestalt darbot, und defshalb beschreiben wir sie hier kürzlich ***). Sie hatte vier Säulen; über dem Altar war eine Wölbung, und darüber

Erster Altar (23).

*) Anast. in Joanne VII. 1. Ed. Vign. I. p. 318. Fecit oratorium S. Dei genitricis Mariae intra ecclesiam Beati Petri Apostoli, cujus parietes musivo depinxit: illicque quantitatem auri et argenti expendit et venerabilium patrum dextra laevaque vultus erexit.

**) Joannes indignus episcopus fecit B. Dei Genitricis servus.

***) S. Ciampini Monum. p. 75 sq. Tab. 23. 24.

das erwähnte Bild der heiligen Jungfrau mit dem Christuskinde, dem heiligen Paulus zu ihrer Linken, dem heiligen Petrus aber zu ihrer Rechten. An der Wand nach dem Palast zu war die Predigt des heiligen Petrus in Jerusalem, Antiochien und Rom, sein Streit mit Simon Magus, und sein wie des heiligen Paulus Märtyrertod gebildet. An der Seite nach dem Eingange der Kirche waren die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi, von der Verkündigung bis zur Auferstehung dargestellt: bei dem Abendmahle sah man die Apostel, nach altrömischer Sitte, um den Tisch gelagert; bei der Kreuzigung, nach der Sitte der älteren Kunst, den Heiland mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet. Vor diesem Altar ward Johannes VII., nach der Chronik, begraben. Derselbe Papst führte vor der beschriebenen Kapelle ein Tabernakel (24) zur Aufbewahrung des Schweifstuches der heiligen Veronica auf (Ciborio del Sudario oder del Volto Santo), mit 7 oder 4 Säulen, denn die Angaben sind verschieden, und der Bau hatte augenscheinlich Veränderungen erlitten. Den Altar unter dem Tabernakel mit dem Namen des Papstes (Joannis servi S. Mariae) sieht man noch in den Grotten.

Zweiter (24).

Ein ähnliches Tabernakel scheint nach der Beschreibung der Chronik über dem dritten Altar gewesen zu sein, am grofsen Bogen des Hauptschiffes, an der südlichen Seite oder der Seite der Männer. Später nennt man diefs (25) den Altar des heiligen Gabinius: dieser Name aber kann hier noch nicht vorkommen, denn die Chronik sagt *): „in diesem Oratorium legte Gregor III. zu Ehren des Heilandes und seiner Mutter Reliquien der heiligen Apostel, Märtyrer und Bekenner nieder, zu deren Ehren, im Laufe des Kirchenjahres, bei dem jedesmaligen Feste und dessen Vigilie von den Mönchen der drei zu St. Peter gehörigen Klöster Messen gelesen werden sollten.“ Das Tabernakel schmückte er mit Gold und Silber, Lampen, Kreuzen, Kelchen, Kränzen und anderem heiligen Geräth. Das Bild der heiligen Jungfrau aber hatte ein goldenes

Dritter (25).

*) Anast. in Greg. III. No. 6. Ed. Vig. II. p. 76.

denes Diadem mit Edelsteinen, ein goldenes Halsband, eben so geschmückt: an den Ohrringen hingen sechs Hyacinthen. Der Altar selbst war mit Silber bekleidet. Der älteste Name dieses Altars war also ohne Zweifel auch von der heiligen Jungfrau hergenommen.

Ohne Zweifel war schon damals am Ende des Hauptschiffs ein durch Schranken und die beiden sogenannten Ambonen bezeichneter Raum für den Chor. Wir hören aber nur von einem Ambo des Evangeliums, welchen Pelagius II. am Ende des sechsten Jahrhunderts errichten liefs. Alfarano weist ihm seinen Platz am Anfange des Querschiffs an, aber ohne hinlängliche Gründe. Leo III. liefs einen Lesepult (lectorium) von Silber, 140 Pfund schwer, verfertigen, zur Verlesung der Lection: ohne Zweifel war er bestimmt auf diesen oder einen andern Ambo gestellt zu werden. Er ist ein neues Beispiel, wie sehr viele Dinge, welche uns das spätere Mittelalter in Marmor zeigt, in jener Zeit aus kostbaren Metallen gearbeitet wurden. Bald nach Carls des Grofsen Zeit nahmen ihn die Saracenen mit andern Kostbarkeiten weg, und Benedict III. liefs ihn durch einen neuen ersetzen.

Chor. Ambo.

Die Pracht der Kirche wuchs im Kreuzschiff, worin der Hauptaltar über dem Grabe des heiligen Petrus stand. Diefs kündigte schon der grofse Bogen (Arcus principalis) an, unter dem wir ohne Zweifel den sogenannten Triumphbogen, welcher den Eingang zum Querschiff bildete, zu verstehen haben. Unter ihm war ein Balken angebracht, auf welchem Leo III. das Bild des Heilandes aufstellte: der Balken selbst hatte eine 1352 Pfund schwere Silberbekleidung, die ihm zuerst Hormisdas gegeben.

Kreuzschiff.

Grofser Bogen.

Unter diesem Balken liefs Hadrian ein grofses Kreuz mit 1365 — nach einer andern Lesart mit 1380 — Lampen aufhängen, welche am Weihnachts-, Oster- und St. Petri und Paulsfest so wie am Geburtstage des Papstes angezündet wurden. Diefs ist also der Ursprung der berühmten Kreuzbeleuchtung.

Den ersten Bau in diesem Raume aufser dem Hauptaltar scheint Damasus aufgeführt zu haben, nämlich den Taufbrunnen oder das Baptisterium. Die Papstchronik zwar sagt nichts von demselben, wohl aber die oben schon gegebene Inschrift des Damasus über die Auffindung des Taufquells, die man im sechzehnten Jahrhundert unweit vom Taufbrunnen an der Wand der Basilike eingemauert sah. Genauer beschreibt seine Lage und Gestalt Prudentius in der berühmten Stelle über die Peterskirche, die wir hierher setzen, weil sie nächst den angeführten Worten des heiligen Paulinus die älteste Schilderung eines Theils der alten Basilike ist, und uns ein anschauliches Bild ihres Aussehens zu der Zeit des Honorius giebt. Nachdem der Dichter die St. Pauluskirche am linken Tiberufer beschrieben hat, fährt er so fort *):

Damasus Taufbrunnen.

Rechts im goldnen Gemache bewahrt das Gefilde Petrus Reste,
Vom Oelbaum grünend und vom Bache rieselnd.
Denn aus der Spitze des Felsens entsprungnes Gewässer hat erzeuget
den Quell, der stetig strömet, Weihe schwanger.
Jetze rollt durch kostbar Gestein er dahin, den Abhang feuchtend,
Bis er im Becken wogt, das grünlich spiegelt.
Innerlich ist im Hügel ein Ort, wo mit Rieselns Wohllaut fallend
Sich wogend regt der Teich in eis'ger Tiefe:

*) Peristeph. XII. De Passione Apostolorum Petri et Pauli.
Dextra Petrum regio tectis tenet aureis receptum
Canens oliva, murmurans fluento.
Namque supercilio saxi liquor ortus excitavit
Fontem perennem christmatis feracem.
Nunc pretiosa ruit per marmora lubricatque clivum,
Donec virenti fluctuet colymbo.
Interior tumuli pars est, ubi lapsibus sonoris
Stagnum nivali volvitur profundo:
Omnicolor vitreas pictura superne tingit undas
Musci relucent et virescit aurum:
Cyamusque latex umbram trahit imminentis ostri,
Credas moveri fluctibus lacunar.
Pastor oves alit ipse illic gelidi rigore fontis
Videt sitire quas fluenta Christi.

Bildwerk färbt von der Höh' die krystallnen Wogen bunten Glanzes,
Die Moose leuchten und das Gold ergrünet.
Von einstralendem Purpur empfänget die blaue Welle Schatten,
Du glaubst es woge in der Fluth die Decke.
Selber speiset die Schaafe der Hirt, so im Schauer kalter Quelle
Er dort sieht dürsten nach dem Wasser Christi.

Der Ausdruck: „Innerlich ist im Hügel ein Ort" muſs nicht irre machen, als ob etwa das Baptisterium des Damasus in dem alten Gottesacker gewesen sei, welcher bei den Späteren Coemeterium fontis S. Petri heiſst: er soll nur die Tiefe des Taufbrunnens anschaulich machen. Nach der Beschreibung aber hat man allerdings eine vollkommene gewölbte Taufkapelle, und es ist daher ganz unmöglich sie sich an der Stelle zu denken, welche der spätere Taufbrunnen der Basilike des Mittelalters einnahm. (No. 26). Da nun schon bei Anastasius im Leben des Symmachus eine hier befindliche Kapelle, welche dieser Papst aufgeführt (27), von der Nachbarschaft des Baptisteriums den Namen ad fontes trägt, so muſs man wohl annehmen, daſs dieses Baptisterium ein nachher verschwundener Anbau an diese Seite des Kreuzschiffes gewesen sei (A).

Ohne Zweifel waren Decke und Wände des Baptisteriums mit Mosaiken geschmückt, in denen Gold und Purpurfarben schimmerten. Eine dieser Mosaiken wird Christus auf dem Felsen stehend dargestellt haben, aus dem Wasser sprudelt, zu welchem die Gläubigen, als Schaafe gebildet, durstig herbeieilen, und auf sie spielen die letzten Worte an.

Die erste Nachricht des Anastasius über dieſs Baptisterium selbst kommt im Leben Leo's III. vor: sie ist klassisch, um sich von der Gestalt und Ausschmückung der alten Baptisterien eine Vorstellung zu machen, und die ausführliche Beschreibung des Bau's des Constantinischen Baptisteriums im Lateran zu würdigen, von welchem an seinem Orte die Rede sein wird. „Leo III. [sagt der gleichzeitige Lebensbeschreiber *)] sah, daſs das alte Baptisterium von St. Peter vor

*) No. 65. Ed. Vign. II. p. 278.

Alter den Einsturz drohte, und weil der Platz zu eng für das Volk war, welches hierher zur Taufe kam, so stellte er es wieder her, indem er dasselbe von Grund auf in runder Form und mächtiger Weite aufführte. Dem heiligen Quell selbst gab er ein geräumigeres Becken in der Mitte, und umgab ihn rings mit Porphyrsäulen. In der Mitte des Quells richtete er eine Säule auf und darauf ein Lamm aus reinem Silber, 18 Pfund 10 Unzen schwer, aus welchem Wasser fliefst. Unter der Absis legte er den grofsen Altar (altare majus) an, dessen Vorderseite, mit Confession und Thüren (rugae), er mit 48 Pfund schwerem Goldblech belegte: auf den Altar legte er eine Decke, und darüber brachte er einen mit reinstem Silber bekleideten Balken (regularis) an, worauf er mehrere Bilder und Verzierungen von Silber stellte. Das ganze Baptisterium aber schmückte er ringsum mit verschiedenen Gemälden aus."

Oratorien des Symmachus (27. 28 29).

Hinter dem Baptisterium an der Wand der Ausladungsmauer erbaute Symmachus zwei Oratorien, das eine (27) zu Ehren Johannes des Täufers (S. Joannis Bapt. ad fontes), das andere (28) zu Ehren des Evangelisten Johannes. Dem Altar näher war von demselben Papst das Oratorium des heiligen Kreuzes (29) gebaut, worin ein goldenes Kreuz stand, das mit Edelgesteinen besetzt war, und in welchem Theilchen des wahren Kreuzes verschlossen sein sollten. Es wurde von Leo III. neu aufgebaut, mit einer Absis, welche durch Mosaiken und Marmorbekleidung geschmückt war. Auch hier hatte der Altar ein silbernes Ciborium und silberne Säulen, die einen von demselben Metall bekleideten Balken trugen. Ihm gegenüber (30) war der **Altar der heiligen Lucia** von Gregor dem Grofsen errichtet. Der Kapelle des heiligen Kreuzes entsprechend, war an der andern Seite des Hauptaltars die Kapelle mit dem **Altar des heiligen Leo** (31), welche Sergius hier hatte aufführen lassen.

Altar der heiligen Lucia (30).

Altar des heiligen Leo (31)

Neben diesem Altar sah der Kaiser bei seinem Einzuge das Grab Hadrians seines Freundes, der ihn früher als König in dieser Kirche empfangen hatte. Da nämlich, wo man nach-

her die Kapelle des heiligen Hadrianus sah (37), war er bestattet, und auf seinem Denkmal las man die von Alcuin verfafste Inschrift, die Carl für seinen geliebten, väterlichen Freund nach Rom gesandt hatte. Mit Recht ist diese Inschrift in der Vorhalle der neuen Kirche auf einer Marmorplatte eingehauen; denn sie ehrt den Kaiser, den Papst und den Dichter, der sie verfafst, gleichermafsen: inniger und beredter als sie sind wenige Grabschriften, und ihre poetische Sprache steht, ungeachtet ihrer vielfachen Fehler, doch eben so hoch über gleichzeitigen Denkmalen, wie Eginhards Prose über dem Styl seiner italienischen Zeitgenossen. Sie lautet folgendermafsen *):

Grabschrift und Altar des heiligen Hadrians.

Allhier ruhet in Gott Roms Zierde, der Vater der Kirche,
Ruhmvoll in Schriften, es ruht Papst Hadrianus allhier.
Er, defs Gesetz Gottseligkeit war, Gott Leben, Ruhm Christus:
Apostolischer Hirt, jeglicher Tugend geneigt.
Edel durch hohes Geschlecht erlauchter Ahnen, war vielfach
Edler noch durch den Glanz heil'ger Verdienste der Mann.
Gottes Tempel zu schmücken bemüht, gottseligen Herzens,
Wie zu jeglicher Zeit, so auch an jeglichem Ort,
Füllt' er die Kirchen mit Glanz der frommen Geschenk, und mit heil'ger
Lehre die Völker, und bahnt allen zum Himmel den Weg,
Reichlich spendend den Armen, und niemand in Frömmigkeit weichend,
Für die Heerde des Herrn wachend in heil'gem Gebet.
Herrliche Roma, dir hatt' er mit Lehren und Schätzen und Mauern,
Dein und des Erdkreises Zier, mächtige Festen gebaut.

---

*) Hic Pater Ecclesiae, Romae decus, inclytus auctor
Hadrianus requiem, Papa beatus, habet:
Vir cui vita Deus, pietas lex, gloria Christus,
Pastor apostolicus, promptus ad omne bonum:
Nobilis ex magna genitus jam gente parentum,
Sed sacris longe nobilior meritis:
Exornare studens devoto pectore Pastor
Semper ubique suo templa sacrata Deo,
Ecclesias donis populos et dogmate sancto
Imbuit, et cunctis pandit ad astra viam.
Pauperibus largus, nulli pietate secundus,
Et pro plebe sacris pervigil in precibus:
Doctrinis, opibus, muris erexerat arces,
Urbis et orbis honor, inclyta Roma tuas.

Nichts ihm schadet der Tod, den Christi Sterben getödtet,
  Thür nur war er vielmehr ihm zu dem besseren Sein.
Meinen Vater nachweinend schrieb nieder ich, Carl diese Zeilen:
  Süfse Lieb' warest du mir, Vater dich klaget mein Herz!
O gedenke du mein: mein Geist er folget dir immer:
  Mögest mit Christo du thronen im himmlischen Saal!
Dich ja liebte mit inniger Liebe das Volk wie die Priester:
  Allen der Liebe Verein warst du o trefflichstes Haupt.
Unsere Namen sein hier vereint mit unseren Würden:
  Hadrianus und Carl, König ich, Vater bist du.
Der diese Worte du liesest, o sprich gottseligen Herzens:
  Beiden, o gütiger Gott, wollest barmherzig du sein.
Deine Glieder, sie mög' o Geliebter, hier Ruhe umfangen,
  Mit den Heil'gen des Herrn freu sich der selige Geist,
Bis den Ohren ertönt der letzte Hall der Posaune,
  Gott zu schauen ersteh' du dann in Petri Geleit.
Ja ich weifs es, du wirst ihn vernehmen den Trostruf des Richters:
  Gehe zu deines Herrn seligen Freuden nun ein!

Mors cui nil nocuit, Christi quae morte perempta est,
  Janua sed vitae mox melioris erat.
Post Patrem lacrymans Carolus haec carmina scripsi,
  Tu mihi dulcis amor, te modo plango Pater.
Tu memor esto mei: sequitur te mens mea semper,
  Cum Christo teneas regna beata poli.
Te Clerus, Populus magno dilexit amore,
  Omnibus unus amor, optime Praesul, eras.
Nomina jungo simul titulis, clarissime, nostra
  Hadrianus, Carolus, Rex ego, tuque Pater.
Quisquis legas versus, devoto pectore supplex
  Amborum mitis, dic, miserere Deus.
Haec tua nunc teneat requies, carissime, membra,
  Cum Sanctis anima gaudeat alma Dei.
Ultima quippe tuas donec tuba clamet in aures,
  Principe cum Petro surge videre Deum.
Auditurus eris vocem, scio, judicis almam:
  Intra nunc Domini gaudia magna tui.
Tum memor esto tui nati, pater optime, posco,
  Cum Patre, dic, natus pergat et iste meus.
O pete Regna, Pater felix, coelestia Christi:
  Inde tuum precibus auxiliare gregem.
Dum sol ignicomo rutilus splendescit ab axe,
  Laus tua, Sancte Pater, semper in orbe manet.
    Sedit Beatae mem. Hadrianus Papa annos XXIII.
    Mons. X. D. XVII. obiit VII. Kal. Jan.

Dann, o trefflicher Vater, wollst deines Sohns du gedenken:
Also bittend: es geh' doch auch der Meinige ein!
O du seliger Vater, eil hin zu dem Throne des Heilands,
Hülfe leiste von dort du mit Gebete dem Volk!
Aber so lange die Sonn vom Feuergewölbe herabscheint,
Bleibt auf dem Erdkreis stets, heiliger Vater, dein Ruhm.

Marien-Kapelle (33).

Sonst finden wir von Altären an dieser Seite nur noch die im achten Jahrhundert von Paul I. zu Ehren der **heiligen Jungfrau** erbaute Kapelle (33), welche nachher S. Maria de Cancellis heifst, als nämlich die daranstofsende Durchgangsmauer durchbrochen war. Hier war Pauls I. Grab.

Confession (36).

Die höchste Pracht der Kirche war um die **Confession** und den **Hauptalter** vereinigt. Diefs war ein ganzes Heiligthum für sich, eine Kirche im Kleinen.

Der Eingang zum Altar vom Chor und zu seinen beiden Seiten scheint mit **Schranken** (cancelli) aus gegossenem Erz und mit **Thüren** (rugae) verschlossen gewesen zu sein, von denen die mittlere, welche aus dem Chore selbst führte, die gröfsere (major) heifst.

Von ihnen bis zur Confession war der Boden von Hadrian mit Silberblech, 150 Pfund schwer, belegt. Die Thüren waren wahrscheinlich an der Säulenhalle vor der Confession angebracht, welche in der Chronik dem ersten Bau Constantins zugeschrieben wird, und nach ihr aus porphyrnen und andern gewundenen Marmorsäulen bestand. Die erste bestimmte Nachricht davon finden wir im Leben Gregors III. im achten Jahrhundert. Dieser setzte neben die alten sechs Säulen, sechs gewunden geriefelte Alabastersäulen, von denen drei rechts und drei links standen, so dafs der mittlere Eingangsbogen gröfser gewesen sein mufs, als die anderen Säulenweiten. Der Exarch Eutychius hatte sie ihm für diesen Zweck bewilligt: ohne Zweifel wurden sie also von einem öffentlichen Gebäude genommen. Das Gebälk über den Säulen war von Leo III. mit Silberblech belegt, worin auf der einen Seite die Gestalten des Heilandes und der Apostel, auf der anderen die der Mutter Gottes und anderer heiliger Jungfrauen ge-

bildet war. Ueber dem Gebälk standen silberne Leuchter und Lampen, 700 Pfund schwer.

Aus der Säulenhalle stieg man in die Confession hinunter. Hier waren neben und auf silbernen, nachher goldenen Schranken, silberne und goldene Leuchter, silberne Säulen und Bögen mit den kostbarsten Behängen und goldenen Cherubim, von Hadrian und Leo III. mit steigender Pracht aufgestellt. Belisar hatte unter Vigilius ein 100 Pfund schweres goldenes Kreuz geweiht, worauf seine Siege gebildet waren: es stand vor dem Eingange, und wurde bei der Plünderung der Sarazenen gerettet.

Die Confession selbst schmückte Leo III. mit Goldblech, worauf heilige Geschichten dargestellt waren, und mit einem Mosaik, unter welchem der Erlöser stehend gebildet war: den Boden belegte er mit Goldblech, 453 Pfund schwer. Schon früher hatte Hadrian das silberne Bildnifs des Erlösers durch ein goldenes ersetzt, und ähnliche Bilder der beiden Apostel und des heiligen Andreas, auch wie es scheint die Bilder der Evangelisten daselbst angebracht. Hier war, nach der Chronik im Leben des heiligen Sylvester, der eherne vergoldete Sarg des heiligen Petrus, wie ihn Constantin verschlossen hatte, zu Häupten und zu Füfsen, an der rechten und linken Seite, oben und unten, je fünf Fufs dick .... darüber machte er ein Kreuz 150 Pfund schwer nach dem Maafse des Sarges mit der Inschrift: „Constantin der Kaiser und Helena die Kaiserin. Dieses Grab umgiebt eine königliche Halle, schimmernd von gleichem Glanze. Diefs steht auf dem Kreuze geschrieben mit eingelegten Buchstaben aus reinem Silber (litteris puris nigellis, italienisch niello) *)."

*) So lese und erkläre ich diese dunkle, und so viel ich weifs bis jetzt noch nicht verstandene Stelle. Sie lautet im Text des Anastasius so: (§. 17) Super corpus b. Petri quod aere conclusit, fecit (Constantinus) crucem ex auro purissimo pensantem lib. CL ad mensuram loculi, ubi scriptum est hoc:

CONSTANTINVS AVG. ET HELENA AVG.
HANC DOMVM REGALIS SIMILI FVLGORE
CORVSCANS AVLA CIRCVMDAT.

scriptum ex literis puris nigellis in cruce ipsa.

Ueber dem Eingang zur Confession hing Leo III. rechts und links zwei silberne Tafeln, auf welchen das apostolische

---

Man kann nach der letzten Bemerkung nicht bezweifeln, dafs sämmtliche Worte auf dem Kreuze standen, allein augenscheinlich sind es zwei nicht zusammenhängende Inschriften, die sich, wenn das Kreuz aufrecht stehend gedacht wird, wie es am natürlichsten ist, an den beiden entgegengesetzten Seiten desselben befanden, die eine nach der Tribune, die andere nach der Thüre zugewendet. Die erste enthält den Namen der Weihenden mit besonderer Beziehung auf den Sarg, auf welchem das Kreuz angebracht war, die folgenden Worte haben ohne Zweifel gesondert gestanden. In ihnen ist das Wort r e g a l i s eine Verbesserung, aber eine eben so leichte als nothwendige. Der Text bei Vignoli hat (aus dem nicht sehr correcten Codex Alex. II.) n e g a l e m: alle übrigen Handschriften lesen r e g a l i. Diefs giebt offenbar keinen Sinn, und daher jene Lesart, die eine vermeintliche Verbesserung ist. Man erklärt domus regalis bald für die Basilike, bald für den Sarg. Bei der ersten Erklärung müfste man eine Aula um die Kirche denken, was widersinnig ist: auch heifst eine Kirche nie domus regalis. Bei der zweiten ist der Sinn richtig, allein das Wort regalem ganz unverständlich. Erkennt man aber in dem regali simili die richtige durch Weglassung des ersten beim Lesen kaum hörbaren s versteckte Lesart regalis similis; so ergiebt sich mit dem richtigen Sinn zugleich die Aechtheit dieser Inschrift, die das einzige unbezweifelte Zeugnifs des Constantinischen Baus enthält. Der gewöhnliche dichterische Ausdruck für Kirche ist nämlich in jener Zeit aula. So heifst es in der Inschrift der Paulskirche:

Theodosius cepit, perfecit Honorius a u l a m:

und in einer der dort gesammelten alten Inschriften: (N. 19)

Nam potiora nitent reparati culmina templi
Et sumpsit vires firmior a u l a novas.

so wie in der N. 5 (ebenfalls im Vignolischen Index)

Haec est domus dei et porta coeli et vocatur a u l a d e i: ingredere benedicte Dei.

Nun ist aula regalis oder aula regis nichts Anderes als aula Dei, mit Anspielung vielleicht auf die Bedeutung des Worts basilica. Was aber zweitens den Gebrauch von domus für Sarg betrifft, so ist er analog dem Ausdruck des Damasus in der oben erläuterten Inschrift zum Andenken der früheren Begräbnifsstätte der beiden Apostel:

Hic h a b i t a s s e prius sanctos cognoscere debes.

Glaubensbekenntnifs, auf der einen in griechischer, auf der anderen in lateinischer Sprache eingegraben war.

Hauptaltar. Der **Hauptaltar** selbst stand vielleicht auf einer neuen Erhöhung wie späterhin, ihn hatte, nach einer bei Gruter erhaltenen Inschrift, schon Pelagius herrlich geschmückt *). Hadrian bekleidete ihn mit Goldblech 597 Pfund schwer, worauf gleichfalls heilige Geschichten gebildet waren. Der in mancher Hinsicht merkwürdigen Inschrift nach **), welche anzeigt, er habe diese Gabe geweiht, um Sieg und Gedeihen der Herrschaft Carls des Grofsen zu

---

Auch kömmt bekanntlich das Wort domus, selbst schon bei den Alten als Grab vor, so bei Tibull und in mehreren Inschriften bei Gruter, die Forcellini nachweist.

*) Gruter a. a. O. p. 1163. No. 7.

Vox arcana patris coeli, quibus aequa potestas
Descendit terras luce replere sua:
Hanc Deus humanam sumens de virgine formam
Discipulos mundo praecipiendo docet,
Quae modo Pelagius Praesul cum plebe fidelis
Exercens offert munera sacra Deo:
Ut Romana manu coelesti sceptra regantur
Sit quorum imperio libera vera fides:
Pro quibus antistes reddens haec vota precatur
Secula principibus pacificata dari,
Hostibus ut domitis Petri virtute per orbem
Gentibus ac populis pax sit et ista fides.

**) Ebendaselbst No. 8.

Coelorum dominus qui cum patre condidit orbem
Disponit terras, virgine natus homo,
Utque sacerdotum regumque est stirpe creatus
Providus hinc mundo curat utrumque geri:
Tradit oves fidei Petro pastore regendas,
Quas vice Hadriano crederet ille sua;
Quin et Romanum largitur in urbe fideli
Imperium famulis *) qui placuere sibi.
Quod Carolus mira praecellentissimus rex
Suscipiet dextra glorificante Petri,
Pro cujus vita triumphique haec munera regno
Obtulit Antistes congrua rite sibi.

---

*) Die Handschrift liest **Pontificatum** famuli eben so Gruter gegen Sinn und Metrum. In dem folgenden Distichon scheint die Schwierigkeit der Titulatur Schuld an dem unverzeihlich hinkenden Hexameter zu sein.

erflehen, scheint die Vorstellung derjenigen ähnlich gewesen zu sein, welche wir auf dem Mosaik vom Triclinium Leo's III. sehen. Des Kaisers und seiner Gemahlin Hildegarde fromme Freigebigkeit rühmt eine andere Inschrift, die man auf einem Altartuch las, und die ebenfalls in der oft erwähnten Sammlung aufbewahrt ist.

Leo III. schenkte ein schönes Altartuch zur Feier des Aposteltages, worauf ebenfalls die Uebergabe der Schlüssel und der Märtyrertod der beiden Apostel gestickt war: andere wieder für das Himmelfahrts- und Pfingstfest.

Neben dem Altare stand, nach alter Sitte, ein Tisch für die heiligen Gefäfse. Carl der Grofse schenkte zu diesem Zweck einen goldenen Tisch, mit prächtigen Gefäfsen von entsprechender Pracht. Auf dem Altar war durchaus kein architektonischer Aufsatz, wie die späteren Tabernakel. Statt dessen stand, Behufs des Sacraments, ein Ciborium auf dem Altar, in dessen Gröfse und Gestalt wir nach den Erwähnungen der Chronik das Urbild der späteren Tabernakel erkennen. Unter Symmachus wird zuerst ein solches Ciborium auf dem Hauptaltar genannt; es ist silbern und wiegt 120 Pfund: ein anderes ähnliches kommt im Leben Gregors des Grofsen vor, und hier findet sich ausdrücklich die Erwähnung von vier silbernen Säulen, die an demselben waren: dort werden auch silberne Bögen genannt; es ist aber nicht ganz klar, ob sie zum Ciborium gehörten. Diese Gestalt scheint unverändert geblieben zu sein; Gröfse und Kostbarkeit nahm, besonders in den Hauptkirchen, immer zu. Das Ciborium, welches Leo III. auf den Hauptaltar von St. Peter setzte, war von vergoldetem Silber: vier silberne Säulen trugen es, das Gewicht des Ganzen war 2704¼ Pfund. Ein ähnliches in der St. Paulskirche, deren Ausschmückung überhaupt mit der von St. Peter gleichen Schritt hielt, wog 2015 Pfund; ein drittes in der Basilike Constantins im Lateran 1227 Pfund.

Sacramentstisch.

Ciborium.

Die Tribune oder Absis war ohne Zweifel vom Anfang an mit Mosaiken auf Goldgrund verziert. Leo I. scheint das Gewölbe derselben geschmückt

Tribune (N).

oder hergestellt zu haben *). Die Mosaiken der Absis stellte im siebenten Jahrhundert der Papst Severinus wieder her. Hadrian fand das Gewölbe so verfallen, daſs er die Mosaiken ganz von neuem machen lassen muſste. Die berühmte Inschrift mit Constantins Namen könnte also allerdings aus dieser Zeit sein: es heiſst in der Chronik nur, Hadrian habe die Arbeit nach dem Vorbilde der alten Mosaiken machen lassen. Ich möchte jedoch mit Bestimmtheit behaupten, die erwähnte Inschrift sei auch von ihm höchstens nur neu eingegraben: denn sie spricht die Weihung der Kirche zu Ehren des auferstandenen Heilandes aus, ohne alle Erwähnung des heil. Petrus, welches der älteren Kirchensprache gemäſser ist, als der des achten Jahrhunderts. Sie lautet nämlich so, augenscheinlich in Beziehung auf die Abbildung des auferstandenen oder gen Himmel fahrenden Erlösers, welche die Mosaik darstellte **):

Du bist's, der im Triumph die Welt zu den Sternen erhoben:
Drum hat Constantinus, der Sieger, dieſs Haus dir geweihet.

Bischofsstuhl (39). In der Mitte des Halbcirkels (39) war nach der allgemeinen Sitte der bischöfliche Stuhl (thronus) errichtet, ohne Zweifel mit Stufen erhöht. Die Grutersche Sammlung giebt eine Inschrift, die auf oder über demselben stand, aber eher aus dem siebenten als aus dem vierten Jahrhundert zu sein scheint ***). Der älteste bischöfliche Stuhl selbst ist jetzt in dem bronzenen

---

*) Vita Leon. I. Ed. Vign. I. p. 151. Hic renovavit basilicam b. Petri et cameram ornavit. Camera ist von Absis unterschieden, wie der Theil vom Ganzen. Man sehe z. B. Vita Leon. III. §. 19. Ed. Vign. II. p. 244, wo vom Triclinium des Laterans die Rede ist: columnis porphyreticis cum liliis decoravit, c a m e r a m c u m a b s i d a d e musivo.

**) Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans,
Hanc Constantinus Victor tibi condidit aulam.

***) Gruter p. 1163. N. 6:
Justitiae sedes, fidei domus, aula pudoris
Haec est quam cernis, pietas quam possidet omnis,
Quae Patris et Filii virtutibus inclita gaudet
Auctoremque suum genitoris laudibus aequat.

Thron der neuen Peterskirche verschlossen, den die vier Kirchenlehrer tragen, und man sieht von ihm einen Theil durch eine hinten angebrachte Oeffnung. Die in der Sacristei aufbewahrte Zeichnung giebt uns einen vollständigen Begriff von demselben. Es scheint ein alter curulischer Stuhl gewesen zu sein: er hat vier Palm in der Breite, der Sitz ist 3, die Lehne 6 Palm hoch. Er ist von Holz, mit Gold und Elfenbein belegt, und mit erhabener Arbeit verziert. An der Vorderseite sieht man diese in achtzehn Felder getheilt, von denen zwölf die Thaten des Hercules, sechs aber Zeichen des Thierkreises vorstellen. Die zwei Ringe, die man an dem Stuhle bemerkt, sind zum Durchstecken der Stangen angebracht, welches beweist, dafs er bereits als Tragsessel (Sella gestatoria) gedient habe.

Anbaue der Basilike.

Es bleibt uns jetzt noch übrig zu betrachten, welche angebaute und freistehende Nebengebäude die alte Basilike des heil. Petrus in jener merkwürdigen Epoche der Weltgeschichte besafs.

Grabkapelle des Probus (a).

Von den Anbauen haben wir im Porticus des Vorhofs die Kirche des heil. Apollinaris, und in der Vorhalle der Basilike die älteste Sacristei derselben angeführt. Aelter als beide war aber die an den Halbcirkel der Tribune stofsende Todtenkirche des Probus aus der Anicischen Familie, bekannt unter dem Namen Templum Probi. Mapheus Vegius, der verdiente Kanonicus der Basilike unter Nicolaus V., hat glücklicherweise uns eine Kunde von diesem Gebäude hinterlassen: er ward zufällig auf seine Merkwürdigkeiten aufmerksam, als man vom Bau der neuen Tribune sprach: sechs Monate später war es bereits auf Befehl Nicolaus V. niedergerissen. Der Grundrifs, den Alfarano, nach den älteren Nachrichten und den Grundmauern, uns davon gegeben hat, macht es allerdings noch wahrscheinlicher als es schon an sich ist, dafs diefs Familiendenkmal — eine kleine Basilike mit Schiff, Altar und Tribune, anderen kirchenartigen Grabmonumenten der Zeit ähnlich — über einen Theil des alten

vaticanischen Gottesackers erbaut worden sei. Dieser konnte sich sehr gut bis hierher erstrecken, da der Berg hier augenscheinlich entweder bei der oben erwähnten Unternehmung des Damasus oder schon früher beim Bau der Basilike abgetragen ist. Die alte Nachricht, dafs die römischen Bischöfe des ersten Jahrhunderts, von Linus an, hierneben unter dem Bischofsstuhl begraben seien, ist zwar buchstäblich verstanden, wie oben gezeigt, unmöglich wahr: es kann aber von späterer Versetzung die Rede sein.

Es scheint, dafs die unter den grofsen Familien des damaligen Roms, so wie unter den eifrigen Christen des vierten Jahrhunderts berühmten Anicier schon vor diesem Bau und sogar vor Damasus ihre besondere Grabstätte in diesem Kirchhofe hatten. Das älteste Denkmal nämlich, was sich von ihr hier, und zwar hart an der Confession gefunden hat, ist das des Junius Bassus, der im Jahr 358, wo Liberius Papst war, als Präfect der Stadt und Katechumen oder Neophyt starb *). Sixtus Anicius Petronius Probus, von den Geschichtschreibern seiner Zeit und von Claudian und Ausonius hochgepriesen, mehrmals Consul, unter andern im Jahr 371 mit dem Kaiser Gratianus, nachher Präfectus Prätoris der Provinz Italien, Gemahl der berühmten Anicia Proba Falconia, deren Geist und Frömmigkeit Johannes Chrysostomus, Hieronymus und Augustinus wetteifernd preisen, war es, der unweit von jener Grabstätte, hart an der Tribune eine Todtenkirche erbaute, in welcher er mit andern Gliedern seiner Familie beigesetzt wurde. Er starb, wie es scheint, als Neophyt, und ward (395) in dem mit christlichen Bildwerken verzierten Sarkophage bestattet, der jetzt in der neuen Peterskirche neben der Kapelle della Pieta steht, nachdem er bis zur Zerstörung der alten Basilike als Taufbecken in der Kapelle S. Tommaso gestanden, und auch in

*) Das Denkmal werden wir an seinem Ort in den vaticanischen Grotten erwähnen. Die Inschrift ist folgende:

Jun. Bassus V. C. qui vixit annos 42, menses 11. in ipsa praefectura Urbi Neofitus iit ad Deum VIII. Kal. Sept. Euseb. et Ypat. Coss.

der neuen Kirche eine Zeitlang zu demselben Zwecke gedient hatte. Später ward seine Gemahlin neben ihm beigesetzt. Von beiden geben zwei Inschriften Kunde, die wir ihrer Weitschweifigkeit wegen nur in der Ursprache geben *).

Aufser dem Sarkophag des Probus fand man auch den der Proba selbst und ihrer Schwiegertochter Juliana: beide sind aber leider nicht erhalten.

Runde Grabkapelle der heil. Petronilla (c).

Auch die Stätte des Circus selbst an der südlichen Seitenmauer der Basilike war früher eine Grabstätte, und zwar eine kaiserliche geworden. Die beiden Töchter Stilicho's, Maria und Thermantia, beide nach einander Gemahlinnen des Kaisers Honorius, waren da begraben, wo nachher im achten Jahrhundert Stephan II. ein rundes gewölbtes Gebäude zu Ehren der heiligen Petronilla aufführen liefs, deren Gebeine

*) Grabschrift des Probus:

Eximii resolutus in aetheris aequore tantum
    Curris iter, cunctis integer a vitiis:
Nomine quod resonas imitatus moribus aeque
    Jordane ablutus nunc, Probus, es melior
Dives opum, clarusque genus, praeclarus honore
    Fascibus inlustris, Consule dignus avo,
Bis gemina populos Praefectus sede gubernans,
    Has mundi phaleras, hos procerum titulos,
Transcendis senior, donatus munere Christi:
    Hic est vivus honos, haec tua nobilitas.
Laetabare prius mensae regalis honore,
    Principis alloquio, regis amicitia;
Nunc propior Christo Sanctorum sede potitus,
    Luce nova frueris, lux tibi Christus adest.
O nunquam deflende tuis, cum vita maneret
    Corpore, atque artus spiritus hos regeret,
Primus eras, nullique patrum virtute secundus:
    Nunc renovatus habes perpetuam requiem,
Candida fuscatus nulla velamina culpa
    Et novus insuetis incola liminibus.
His solare tuos, quanquam solatia maesta
    Gratia non quaerat, gratia Christe tua.
Vivit in aeterna paradisi sede beatus
    Qui nova decedens muneris aetherii

er vom Kirchhof an der Ardeatinischen Strafse hierher versetzte. — Die Chronik sagt von ihm, er habe diese Basilike neben St. Peter an dem Ort erbaut, welcher Mosileos hiefs: der verdorbene Ausdruck für Mausoleum. Als im Jahr 1544 unter dieser Kapelle gegraben wurde *), fand man Sarg und Gebeine beider Kaiserinnen, mit unsäglichem Schmuck und einem Goldblech, worauf die Namen der vier Schutzengel, Michael, Gabriel, Raphael, Uriel, eingegraben waren. Das ausgebrannte Gold wog achtzig Pfund. Von Honorius Resten fand man keine Spur; auch sagt Paulus Diaconus, er sei neben dem Vorhof der Peterskirche begraben worden, wo man übrigens auch keine Spuren des kaiserlichen Grabes gefunden hat. Da er aber hinzusetzt „im Mausoleum," so ist es doch bei der grofsen innern Wahr-

Vestimenta tulit, quo demigrante Belial
Cessit et ingemuit, hic nihil esse suum.
Hunc tu Christe, choris jungas caelestibus ore,
Te canat, et placidum jugiter aspiciat.
Quique tuo semper dilectus pendet ab ore
Auxilium soboli conjugioque ferat.

Andere Grabschrift des Probus und der Proba:

Sublimes quisquis tumuli miraberis arces
Dices quantus erat, qui Probus hic situs est!
Consulibus proavis, socerisque et Consule major
Quod geminas Consul reddidit ipse domos.
Praefectus quartum toto dilectus in orbe,
Sed fama emensus quidquid in orbe hominum est.
Aeternos, heu, Roma tibi qui posceret annos,
Cur non vota tui vixit ad usque boni?
Nam cum sexdenos mensis suspenderet annos
Dilectae gremio raptus in aethra Probae.
Sed periisse Probum meritis pro talibus, absit
Credas Roma tuum, vivit et astra tenet,
Virtutis, fidei, pietatis, honoris amicus,
Parcus opum nulli, largus at ipse fuit
Solamen tanti conjux tamen optima luctus
Hoc Proba sortita est, jungat ut urna pares,
Felix, heu, nimium felix, dum vita maneret
Digna juncta viro, digna simul tumulo.

*) Mabillon Museum italicum T. I. P. I. p. 145.

Wahrscheinlichkeit nicht unnatürlich anzunehmen, jener Ausdruck sei ungenau, und seine Grabstätte sei neben seinen Gemahlinnen gewesen; wo der Name Mausoleum sich bis zum achten Jahrhundert erhalten hatte.

Man fragt sich aber nun natürlich: wo ist diefs Mausoleum geblieben, da in der Chronik bei dem Bau Stephans II. nur ein Fleck, welcher diesen Namen führte, aber kein Gebäude genannt wird? Ich gestehe, dafs es mir wahrscheinlicher ist anzunehmen, Stephan II. habe wenigstens auf den Grundmauern des verfallenen Mausoleums die Basilike der heiligen Petronilla erbaut, als dafs gar keine Spur davon übrig gewesen sein sollte.

Paul I. weihte diese Kirche mit grofser Feierlichkeit, und taufte in ihr, auf Pipin's Verlangen, dessen Tochter Gisela. Wir werden diefs Gebäude bei der Peterskirche des Mittelalters wiederfinden.

Runde Kapelle des heil. Andreas (e).

Weiter hinunter, dem Obelisk näher, in derselben Richtung, d. h. auf der Spina des alten Circus, hatte schon im Anfang des sechsten Jahrhunderts Symmachus eine Basilike zu Ehren des heil. Apostels Andreas (e) gebaut, dem eben erwähnten Rundbau ganz gleich, und also, der obigen Annahme gemäfs, nach dem Vorbilde des Mausoleums des Honorius angelegt, nach der gewöhnlichen Annahme hingegen Vorbild des Baues Stephans II. Von allen Nebengebäuden der Basilike war dieses das geehrteste und geschmückteste: schon von Symmachus an hatte es einen Porticus mit Stufen und einen Cantharus vor sich: die späteren Päpste schmückten sie mit reichen Geschenken aus.

Kapelle des Erzengels Michael (b).

Sehr früh ohne Zweifel ward die angränzende Seitenwand des Querschiffs der Peterskirche durchbrochen, um eine Verbindung mit derselben zu eröffnen, und Cancellieri scheint unwiderleglich bewiesen zu haben, dafs es dieser Durchgang war (b), welcher die Basilike oder Kapelle des Erzengels Michael genannt wird. Beide Rundbaue wurden auch wahr-

scheinlich vor unserer Epoche durch einen Zwischenbau in Form eines Corridors verbunden *).

Die freistehenden Nebengebäude sind zuvörderst vier Klöster von Mönchen, oder nach der wahrscheinlicheren Meinung Cancellieri's und Anderer, wenigstens für die Zeit wovon wir reden, von regulirten Chorherren. Bis auf Stephan II. oder 752 waren hier drei solcher Klöster, deren Bewohner zum Dienste der Peterskirche verpflichtet waren: der genannte Papst setzte das vierte hinzu zu gleichem Zweck **), und diese Zahl bestand auch noch unter Leo III. Damals also gab es folgende Klöster:

Klöster.

das Kloster der heil. Johannes und Paulus (C),
das Kloster Jerusalem (F),
beide an der Nordseite der Kirche,
das St. Martinskloster (D),
das St. Stephanskloster (E),
beide hinter der Tribune links.

Das älteste ist ohne Zweifel das Kloster der heil. Johannes und Paulus: nach der Chronik erbaute es Leo I.

Ihm zunächst im Alter scheint das St. Martinskloster zu stehn: Leo III. fand es ganz verfallen und baute es von neuem wieder auf.

Das dritte der vor Stephan II. bestehenden Klöster scheint das St. Stephanskloster zu sein. Denn wenn auch eine Urkunde von Leo I. die im Bullarium ***) steht, wegen der zweifelhaften Aechtheit derselben nichts für sein dama-

*) Diese Verbindung setzt z. B. folgende Stelle des Anastasius voraus. Paul. I. N. 6. Ed. Vign. II. p. 130. Oraculum in honorem S. Dei Genitricis (Kapelle No. 32.) — — — Secus fores introitus S. Petronillae et B. Andreae apostoli.

**) Stephanus II. §. 40. Ed. Vign. II. p. 114. Diurnum restauravit officium ut antiquitus fuerat constitutum, et tribus monasteriis, quae a prisco tempore in Ecclesia B. Petri Ap. ad idem officium persolvendum deputata fuerant adjunxit quartum, ibique monachos, qui ad ipsum conjungerentur officium instituit, atque abbatem super eos ordinavit.

***) Bullarium Rom. Tom. I. p. 29.

liges Bestehn beweist, so scheint es doch zu Gregors des Grofsen Zeiten bestimmt bestanden zu haben. Es wird in unserer Periode immer entweder einfach Monasterium S. Stephani genannt, oder mit dem Zusatz Cata Galla Patritia, auch Cata Barbara Patritia: den ersten Namen bezieht man auf die bekannte Galla, des Consuls Symmachus Gémahlin, die neben St. Peter Besitzungen hatte: die Erklärung der zweiten ist bis jetzt sehr ungenügend versucht. Ein Theil dieses Gebäudes ist in dem jetzigen äthiopischen Kloster erhalten, während alle andern zerstört sind.

Hiernach bliebe also das Kloster Jerusalem allein übrig als dasjenige, dessen Erbauung Stephan II. zuzuschreiben ist. Die erste Erwähnung dieses Namens findet sich im Leben Leo's III. *)

Alle diese Klöster hatten ohne Zweifel schon damals kleine Kirchen in ihrem Umfange. Am berühmtesten in der Geschichte ist unter diesen Gebäuden das St. Martinskloster. In ihm wurde in frühern Zeiten die Fufswaschung am Gründonnerstage von dem Papste verrichtet, und die noch jetzt in der Peterskirche verehrte eherne Statue des Apostels stand ursprünglich hier. Die Sammlung der von Mabillon bekannt gemachten Inschriften, welche nicht jünger als unsere Epoche sein kann, hat uns die sehr merkwürdige griechische Inschrift der Basis aufbewahrt, worauf sie stand. Diese heifst wörtlich **):

Schaut hier Gott selbst, das Wort, im Golde,
Ihn den Gottgehau'nen Fels,
Auf welchen tretend ich nicht wanke.

---

*) No. 80. Ed. Vign. II. p. 294.

**) In Icona B. Petri. Mabillon giebt es folgendermafsen:

Τὸν θεὸν λόγον θεᾶσθε χρυσῷ
Τὴν θεόγλυπτον πέτραν ἐν ᾗ
Βεβηκὼς οὐ κλονοῦμαι.

Die Handschrift hat (nach der durch Niebuhrs Güte uns gewordenen Durchzeichnung) diese Worte in Majuskeln in drei Zeilen wie hier, aber die Worte mannichfach incorrect und sogar ganz falsch abgetheilt. Statt *θεᾶσθε* steht klar *ΘΕΗCΕ*. Das letzte Wort heifst *ΚΛΟΝΥΜ*. Wahrscheinlich ist die Inschrift nicht ganz vollständig, und so abzutheilen:

Man mufs also annehmen, dafs auf dieser Basis Christus selbst auf irgend eine Weise gebildet, oder angedeutet gewesen, auf welchen Petrus den Schauenden als auf den lebendigen Fels, und den Grund, auf dem er fest sich gründe, hinweist. Uebrigens scheint die griechische Inschrift auf ein Geschenk eines griechischen Kaisers, oder eines griechischen Feldherrn hinzudeuten, oder mindestens auf ein in Constantinopel für die Basilike verfertigtes Werk, wie später daselbst die Thüren für die Paulskirche gearbeitet wurden. Höchst wahrscheinlich ist auch sie in dem Schreiben des bilderstürmenden Leo Isauricus an Gregor II. vom Jahr 726 gemeint, wo er sagt: er werde jemanden nach Rom senden, um das öffentlich ausgestellte eherne Bild des heil. Apostels Petrus zu zerbrechen. Denn dafs von einer besonders geehrten Bildsäule die Rede sein müsse, beweist Gregors Antwort: er erkläre sich unschuldig an dem Blutvergiefsen, welches die Folge davon sein werde. Schrift und Basis sind verschwunden, aber die Statue ist unbestreitbar die jetzt im Schiffe der Peterskirche stehende. Wir werden daher an dieser Stelle auf sie zurückkommen.

Nach der gewöhnlichen Annahme, der auch Cancellieri beipflichtet, gab es damals noch ein anderes Kloster, welches den Namen S. Stefano minore führt: allein die Stelle des Anastasius im Leben Stephans II. ist zu bestimmt: keinem seiner Nachfolger wird ein solcher Bau zugeschrieben, und das alte St. Stephanskloster heifst in dem Leben desselben nie major, wie es nachher zum Unterschiede des ungarischen St. Stephanskloster genannt wurde.

Pilger-hospiz (I).

Wir haben schon oben angedeutet, dafs in den ältesten Zeiten Gemächer für die Pilger über dem Porticus angebracht sein mochten. Ein eigenes Hospiz für Pilger, mit dem nach dem heil. Peregrinus benannten Oratorium, finden wir früh erbaut neben dem Atrium (H), daran eine Kirche S. Salvatoris mit einer Tod-

---

. . Τὸν θεὸν λόγον θεᾶσθε χρυσῷ,
Τὴν θεόγλυπτον πέτραν ἐν ᾗ βεβηκὼς
Οὐ χλονοῦμαι . . . .

tenkirche (I), und darüber einen Kirchhof für die Pilger (G). Bäder zum Gebrauch der Pilger werden hier unter Hadrian erwähnt *), der einen Theil der Aqua sabbatina zu diesem Zweck hierher leitete. Diefs ist vielleicht die späteste Erwähnung von Bädern als öffentlicher Anstalt.

Gregor III. im achten Jahrhundert erbaute rechts neben dem Kreuzschiff der Peterskirche zu Ehren der heil. Sergius und Bacchus eine Kirche, die als Diaconie erwähnt wird.

Diaconie der heil. Sergius und Bacchus (k).

Zur Uebersicht dieser und der folgenden Beschreibung der Peterskirche setzen wir die Erklärung der beigefügten Pläne hierher.

I.

Basilike von St. Peter im Jahre 800 n. Chr.

Haupttheile der Basilike.

A. Treppen.
B. Treppenterrasse oder Vorplatz.
C. Erste Vorhalle (Halle des Atriums).
D. Atrium oder Vorhof.
EE. Seitenhallen des Vorhofs.
F. Zweite Vorhalle (Halle der Basilike).
G. Schiff (Hauptschiff, Mittelschiff).
HH. Erster innerer Säulengang zu beiden Seiten (innere Seitenschiffe).
II. Zweiter innerer Säulengang zu beiden Seiten (äufsere Seitenschiffe).
KK. Querschiff oder Kreuzschiff.
L. Chor.
M. Presbyterium.
NN. Tribune (Absis).

---

*) Anastas. Vita Hadriani I. N. 56. und 59. Ed. Vign. II. p. 205. 206. 207.

Einzelne Merkwürdigkeiten der Basilike.

B. 1. Eingang zu 2.
2. Kirche S. Apollinaris von Honorius I. (625.)
3. Durchgang zur Vorhalle.
4. Eingang zur päpstlichen Wohnung.
5. Haupteingang zur Vorhalle (drei eherne Thüren?).

C. 6. Glockenthurm Hadrians I. (772.)
7. Triclinium Leo's III. (800.)
8. Eingang des Vorhofs (drei Thüren?).

D. 9. Brunnen des Symmachus.
10. Angebliche Stelle der bronzenen Pinie.

F. 11. Eingang zum Vestibulum des Secretarium (Sacristei).
12. Eingang zur Sacristei.
13. Vestibulum der Sacristei, mit Gräbern der Päpste.
14. Sacristei mit Gräbern der Päpste.
15. Eingang zum päpstlichen Palast.
16. Hauptthür der Basilike, mit den silbernen Thürflügeln Honorius I. (Porta mediana argentea.)
17.} Nebenthüren zum Eingang in das Hauptschiff (Porta
18.} Romana und Ravennatium?).
19. Thür zum Eingang in das erste Seitenschiff rechts (Porta Guidonea?).
20. Thür zum Eingang in das erste Seitenschiff links.
21. Grabmal Sergius I.
22. Grabmäler Johannes I. (✝ 526) und Johannes II. (✝ 535.)

I. 23. (rechts) Kapelle S. Mariae ad praesepe von Johannes VII. (705.)
24. Altar Vultus Sancti (Sudarii) von demselben.

G. 25. Altar der heil. Jungfrau (später des heil. Gabinius).

K. 26. Vorgebliche Stelle des Baptisterium des Damasus.
27. Oratorium St. Johannis des Täufers (S. Joannis Baptistae ad fontes) von Symmachus (496).
28. Oratorium St. Johannis des Evangelisten von eben demselben.
29. Oratorium des heil. Kreuzes (S. Crucis) von demselben.

30. (links) Oratorium der heil. Lucia von Gregor dem Grofsen.
31. — Oratorium des heil. Leo I. von Sergius I. (687.)
32. Grabmal Hadrians I. (✝ 795.)
33. Oratorium der heil. Jungfrau (S. Mariae de cancellis) von Paul I., mit dessen Grabmal (✝ 767).

L. 34. Ambo des Evangeliums von Pelagius II. (?)

M. 35. Halle vor der Confession und Hauptaltar.
36. Eingang zur Confession.
37. Stufen zum Hauptaltar.
38. Hauptaltar.

N. 39. Stufen zum Bischofsstuhl.
40. Bischofsstuhl (thronus).
41. Sitze für die übrige Geistlichkeit.

Ausbauungen der Hauptmauern und daran stofsende Gebäude.

a. Mausoleum der Anicier (Templum Probi).
b. Kapelle des Erzengels Michael, Vestibulum von c.
c. Mausoleum des Honerius und seiner Gemahlinnen (nachher Oratorium der heil. Petronilla) von Stephan II. (752.)
d. Durchgang zu e.
e. Kirche des heil. Andreas, mit Cantharus, Halle und Treppe, von Symmachus.
f. Obelisk (columna major).
g. Grundmauern des Neronischen Circus.

Nebengebäude.

A. Wahrscheinliche Lage des runden Baptisteriums von Symmachus, erneuert von Leo III.
B. Alter christlicher Gottesacker (Coemeterium fontis S. Petri).
C. Kloster der heil. Johannes und Paulus (Monasterium SS. Joannis et Paulo) von Leo I. (440.)
D. St. Martinskloster (Monasterium S. Martini), von Leo III. hergestellt.
E. St. Stephanskloster ad Catagalla patritia oder ad Catabarbara patritia.

F. Kloster Jerusalem (Monast. Hierusalem) von Stephan II.
G. Gottesacker für die Pilger (Campus sanctus).
H. Kirche des Heilandes (Ecclesia Salvatoris) und Todtenkirche für die Pilger.
I. Hospiz für die Pilger (Hospitium Peregrinorum) mit Oratorium des heil. Peregrinus, und Bad.
K. Diaconie der heil. Sergius und Bacchus.

II.

Beschreibung der Peterskirche des Mittelalters, im Jahr 1506, nach Alfarano und Cancellieri.

Haupttheile.

A. Absis.
B. Kreuzschiff.
C. Hauptschiff.
D. Inneres Nebenschiff rechts (Navis SSmi. Crucifixi)
E. Aeufseres Nebenschiff —
} südlich (links vom Eingange) mit vielen Grabmälern von Päpsten und Cardinälen.
F. Inneres Nebenschiff links
G. Aeufseres — —
} nördlich (rechts vom Eingange).
H. Atrium.
I. Vorhalle der Kirche, oder westliche Halle des Vorhofs.
K. Seitenhalle des Atriums, südlich.
L. Seitenhalle des Vorhofs, nördlich.
M. Vorhalle des Vorhofs.
N. Treppenhöhe oder Vorplatz.
O. Treppe von 35 Stufen, von Paul II. hergestellt, wo die Päpste die Kaiser empfingen.
P. Päpstlicher Palast.
Q. Neue Peterskirche.
R. Vorhalle derselben.
S. Seitenporticus vor derselben.

Anbaue und Nebengebäude.

a. Canonica (Wohnung der Domherren), ehemals St. Martinskloster.

b. St. Stephanskloster (jetzt Kloster der äthiopischen Mönche).
c. Vestibulum von d.
d. Kirche der heil. Petronilla.
e. Sacristrei (früher S. Maria della febbre).
f. Kleineres St. Stephanskloster (Monast. S. Stephani minoris), vomKönig Stephan 1820.
g. Neue Canonica von Nicolaus III. (1277.)
h. Kirche, wahrscheinlich das alte Kloster SS. Joannis et Pauli.
i. Kirche, wahrscheinlich die alte Diaconie SS. Sergius et Bacchus.
(k. Tempel des Probus, zerstört von Nicolaus V.)
l. Alter Kirchhof (Coemeterium fontis S. Petri).
m. Bibliothek der Peterskirche.
n. Sacristei (zweite, in Gebrauch bis auf Julius II.).
o. Kapelle des Cardinals Antonio Cerdano.
p. Kapelle des Cardinals Battista Zeno.
q. Kapelle des Chors von Sixtus IV. (1471).
r. Kapelle des heil. Thomas *).
s. Altes Oratorium ohne Namen.
t. — — — —
u. — — — —
x. Kapelle der Kirche des heil. Ambrosius.
y. Kapelle ohne Namen.
z. Kloster ohne Namen.
aa. Kirche S. Vincenzo.
bb. Alte Kirche des heil. Gregorius.
cc. Stufen des päpstlichen Palastes.
dd. Vorhof von ee.
ee. Kapelle S. Maria della febbre (ehemalige alte Sacristei).
ff. Kirche des Heilandes (Ecclesia Salvatoris) und Pilgerkirchhof.

---

*) Zu r. Nach Alfarano und Cancellieri von Symmachus erbaut. Diefs ist aber ein blofses Mifsverständnifs der Stelle des Anastasius im Leben des Symmachus §. 6. Oratorium S. Thomae Apostoli ex argento (ornavit). Diefs war in dem Kloster des heil. Andreas bei der Kirche der heil. Apostel. Vergl. Vita Steph. V. §. 14. Oratorio S. Thomae sito in monasterio S. Andreae Apostoli juxta Basilicam Apostolorum.

gg. Hospiz für die Pilger.
hh. Kirche S. Apollinaris von Honorius I.
ii. Loggia, von welcher der Papst den Segen ertheilte.
kk. Eingang des päpstlichen Palastes.
ll. Erweiterung der Treppe der Basilike durch Pius II.

A. * 1. Hauptaltar.
* 2. Confession.
* 3. Päpstlicher Sitz (Bischofssitz).
* 4. Sitze der Cardinäle.

B. 5. Zwölf Säulen der Vorhalle der Confession.
6. Osterkerze.
7. Marmornes Evangeliumspult.
* 8. Ehemaliger Altar des heil. Sixtus von Paschal II. (1100.)
* 9. Altar de Ossibus, vom Cardinal Francesco de' Tibaldeschi.
10. Eingang zu dem kleinen Oratorium hinter der Confession.
* 11. Defsgleichen, mit vielen Begräbnissen.
12. Unbekanntes marmornes Grabmal.
13. Westliche Thür der Basilike, links.
* 14. Oratorium des heil. Leo, mit den Gräbern Leo I. II. III. IV.
* 15. Oratorium des heil. Papstes Hadrianus.
16. Grabmal Urbans II. († 1100.)
17. Oratorium S. Mariae de Cancellis von Paul I.
18. Kapelle der heil. Jungfrau, vom Cardinal Cajetano degli Orsini.
19. Südliche Thür der Basilike, mit vielen Gräbern.
20. Altes Oratorium der heil. Processus und Martinianus (vergl. No. 42.) von Paschalis I. (817).
21. Kapelle der heil. Catharina, vom Cardinal Tiburtino.
22. Oratorium des heil. Moritz (S. Mauritii), wo Kaiser und Kaiserin vor der Krönung eingesegnet und gesalbt werden.
23. Altar des Papstes Sylvester, mit den Gräbern der Päpste Vigilius († 555) und Hadrian IV. († 1159.)

24. Altar des heil. Bartholomäus.
25. Colonna Santa, angeblich aus dem Tempel Salomonis.
26. Altar des heil. Antonius, vom Cardinal Antoniotto Pallavicini.
27. Altar der heil. Lucia, von Gregor I.
28. Privilegirter Altar für die Todenmessen.
29. Altar der heil. drei Könige.
30. Altar S. Joannis ad fontes, von Symmachus.
31. Taufbecken.
32. Altar S. Johannis des Evangelisten, von Symmachus.
33. Altar der heil. Jungfrau.
34. Altar der heil. Anna, von der Genossenschaft der parafrenieri der Cardinäle.
35. Oratorium des heil. Kreuzes (S. Crucis), von Symmachus.
36. Westliche Thür der Basilike, rechts.
37. Zwei unbekannte Altäre.

C. * 38. Altar der heil. Jungfrau und des heil. Gabinius, von Gregor III., vereinigt von Eugenius III. (1145), von Innocenz VIII. (1484) neu geschmückt.

39. Chor mit der Orgel darüber.
40. Altar des heil. Pastor, vom Cardinal Orso degli Orsini.

[41*. Scheidelinie (seit Paul III.) zwischen der alten und neuen Kirche (Chiesa vecchia und Chiesa nuova)].

* [42. Neuer Altar der heil. Processus und Martinianus (von Paschal I.) (817) im Kreuzschiff (No. 20) gebaut, mit der ehernen Statue des heil. Petrus].

* 43. [Altar der heil. Jungfrau, versetzt].

44. Altar der heil. Apostel Simon und Judas [Altar des Sacraments seit Paul III.]
45. Altar der heil. Apostel Philippus und Jacobus.
46. Weihwassergefäfse und rechts (d. h. nördlich) Altar der heil. Jungfrau ad columnam.
47. Kapelle des heil. Bonifacius, von Bonifacius VIII. (1294) nach Panvinius früher Altar des heil. Abundius, zuletzt nach S. Caterina benannt.
48. Privilegirter Todtenaltar u. Begräbnifs Leo IX. († 1054).

Nach Panvinius war hier vor Sixtus IV. der Altar SS. Simone et Giuda.

49. Altar der heil. Antonino Abbate [und der heil. Anna, letzterer nach Ugonio erst nach Versetzung von No. 34 *)].

50. Altar des heil. Wenceslaus [und, seit der Versetzung des alten Altars des heil. Erasmus, auch von diesem benannt].

D. 51. Altar des heil. Martialis vom Cardinal Neapolion degli Orsini und Vannozia dei Sabelli mit dem Begräbniſs beider Familien.

52. Unbekannter Altar.

[53. Grabmal Pauls III. vom Cardinal Alexander Farnese].

* 54. Altar SS. Crucifixi mit den Gebeinen der heil. Petronilla.

* 55. Grabmal Bonifacius IV. (✝ 615) und Reuterstatue von Roberto Malatesta.

56. Altar de' Perrerj mit dem Grabmal des Pietro Raimondo Zacosta, Groſsmeister des Hospitaliter-Ordens von Jerusalem.

E. 57. Altar ohne Namen.

58. Altar der heil. Jungfrau von Eugenius IV. (1431) und dem Cardinal Pietro Barbo.

59. Grabmal Eugens IV. (✝ 1447) mit vielen andern Gebeinen.

60. Altar des heil. Evangelisten Marcus von Paul II. (1464).

61. Altar des heil. Nicolaus von Nicolaus V. (1447).

62. Altar des heil. Blasius (S. Biagio) von Poncello degli Orsini.

63. Grabmal Urbanus VI. (✝ 1389) und vieler andern Päpste.

64. Zwei Altäre ohne Namen.

65. Zwei Altäre ohne Namen.

q. 66. Altar der heil. Jungfrau und der heil. Franciscus und Antonio von Padua von Sixtus IV. (1471) und Chor für das Domcapitel.

---

*) Zu No. 49. Nach Panvinius war der Altar an dieser Stelle zuerst dem heiligen Märtyrer Antonius gewidmet, und hieſs im fünfzehnten Jahrhundert S. Brigida.

„ 67. Ehernes Grabmal von Sixtus IV. (✝ 1484).
„ [68. Grabmal Julius II. und des Cardinals Tazio Santorj].
„ [69. Grabmal des Cardinals Franciotti di Ruvére].
70. Grabmal der Königin Carola von Cypern und Jerusalem.
71. Grabmal des Cardinals Bernardo Erulo von Norni.
72. Grabmal des Cardinals Stefano Nardini von Forli.
r. 73. Altar des Apostels Thomas, mit vier Gräbern von Bischöfen vor demselben.
„ 74. Taufbecken und Begräbnifs Innocenz VII. (✝ 1406).
„ 75. Grabmal des portugiesischen Cardinals Pietro Fonseca und des Vicecomes von Mailand Nicolaus.
„ 76. Grabmal des Cardinals Ardicino jun. della Porta.
„ 77. Grabmal des Cardinals Ardicino sen. und des Erzbischofs von Besançon Theobald de Montrouge.

E. 78. Grabmal des Cardinals Christoforo Maron, Bischofs von Isernia in Sicilien.
79. Grabmal Gregors V. (✝ 998).
80. Altar ohne Namen.
81. Grabmal Pius III.
[82. Ehemals Grab Pius V. und Sixtus V.]
[83. Ehemals Grab Adrians VI. dann Julius III.]
84. Grab Pius II.
85. Altar der heil. Andreas und Gregorius von Pius II., welcher die Gebeine des letztern aus dem Oratorium Gregors IV. hierher versetzte.
86. Grabmal der Agnes Colonna.

F. 87. Ehemals Altar der heil. Laurentius und Georg, vom Cardinal Giacomo Cajetano de' Stefaneschi.
88. Altar ohne Namen.
[89. Grabmal Gregors XIII. und Gregors XIV.]
90. Altar der heil. Jungfrau, wohin später die Gebeine Calixtus III. (✝ 1458), Alexanders VI. (✝ 1503) und Urbans VI. (✝ 1389) gebracht wurden [zuletzt Grab Urbans VII.]
91. Ehemals Altar des heil. Tridentius, jetzt eine Steinplatte, worauf mehrere Märtyrer gelitten.
92. Ehemals Altar des heil. Antonius, von Odoneletta de-

gli Amateschi: jetzt eine Steinplatte, worauf die Gebeine der beiden Apostel getheilt wurden.

G. 93. Altar ohne Namen.

94. Kapelle des heil. Aegidius Abb. von Joh. Tomacelli Graf von Sora, Bruder Bonifacius IX. (✝ 1404).

95. Kapelle des heil. Nicolaus III. mit den Gräbern des heil. Nicolaus, Honorius IV. (✝ 1287) und des Cardinal Francesco Buccamuzzo.

*u. 96. Altar der Gregorianischen Kapelle [wohin die Gebeine des heil. Gregors von Nazianz von Gregor XIII. versetzt worden].

97. Altar des heil. Apostels Jacobus vom Cardinal Antonio de' Calvi.

98. Altar des heil. Hieronymus.

99. Altar des heil. Augustinus.

100. Altar des heil. Ambrosius.

101. Altar des heil. Martinus.

102. Altar der heil. Agathe [dann Grab Marcellus II.]

[103. Altar der heil. Lucia, hierher versetzt vom Kreuzschiff No. 29, des ersten Plans und Grab Innocenz IX.]

104. Grab Nicolaus V. (✝ 1455) hierher versetzt.

105. [Altar des heil. Marcus hierher versetzt].

106. [Grab Pauls II. (✝ 1471) hierher versetzt].

*107. Altar des heil. Abundius [dann Gräber Leo X. und Pius IV.]

108. Eingang zur Kapelle des heil. Vincentius [seit der Versetzung der Altäre Kapelle Innocenz VIII. mit Reliquien].

109. [Grab Innocenz VIII. hierher versetzt].

110. Ehemals Altar des heil. Laurentius, nachher marmornes Grabmal eines Papstes.

111. Grabmal des Cardinals Aloisio de' Rosj [dann Pauls IV.]

112. Grabmal des Cardinals Franciotto degli Orsini.

113. Pförtchen.

114. Ehemals Altar S. Mariae ad praesepe.

*115. Altar des Volto Santo, mit dem Schweifstuch und der Lanze.

H. 116. Eherner Pinien-Apfel } die aber wahrscheinlich nie zusammen bestanden. S. Beschreibung.
117. Springbrunnen des Symmachus }
118. Drei Thüren, mit der Mosaik Giotto's das Schiff Petri vorstellend.
*119. Kleine Kapelle mit vielen Reliquien.
120. Grab (Honorius I.?) Otto's II. (und Valentinians III.)
I. 121. Eingang des Palasts, von Julius II. hergestellt.
122. Sala Regia des Palasts, woran westlich die Sixtinische Kapelle, östlich die Sala des Consistoriums (und die Logen Leo's X., südlich die Cap. Paolina, nördlich die Wohnzimmer der Päpste (Stanze)) stofsen.
123. Grabmal Benedict's IV. (✝ 903).
124. Porta Santa des Jubiläums.
125. Grabmal Johannes IX. (✝ 900).
126. Porta Guidonea, über welcher ehemals viele Siegeszeichen hingen.
127. Gräber Stephans V. (✝ 891) und VI. (✝ 897).
128. Porta Romana, mit den Ketten des Hafens von Tunis.
129. Gräber Benedicts III. (✝ 858) und Johannes XIX, (✝ 1033) und Bulle Bonifacius VIII. vom Jubiläum.
130. Porta mediana, mit den ehernen Flügeln von Eugen IV. (1431).
(131. Alte eherne Thüren).
*132. (Ehemals Grab Sergius I., dann) Grabschrift Hadrians I. hierher versetzt.
133. Porta Ravignana, mit den Ketten des Hafens von Smyrna von Sixtus IV. aufgehängt.
134. Marmortafeln, worauf die Namen der Grundstücke eingegraben sind, die Gregor der Grofse für die Lampen der Kirche geschenkt.
135. Grabmal Nicolaus I. (✝ 867).
136. Ort, wo ehemals Gregor der Grofse begraben lag (?).
137. Porta del Giudizio.
138. Grab Johannes VIII. (✝ 882).
139. Grab Johannes XIV. (✝ 984).
(140. Grab Johannes II. und III.)
*141. In diesem Theil des Porticus sind viele Päpste begraben.

ee. 142. Hauptkapelle der ehemaligen Sacristei, wohin das Wunderbild der heiligen Jungfrau della febbre gebracht wurde (Grab Benedicts I.)

143. Altar St. Johannis des Täufers, hierher versetzt (Familie Orsini).

144. Altar des heil. Sebastian, vom Cardinal Christoforo de' Giacobazzi.

145. Altar ohne Namen.

146. Altar, wohin ein Bild der heil. Jungfrau versetzt worden, welches in den Intercolumnien des Porticus war.

147. Eingang zum Porticus.

148. Altar ohne Namen.

M. 149. Altar, ehemals S. Maria in turri, wo der Kaiser unter die Domherren von St. Peter aufgenommen wurde.

150. Wohnung des Archipresbyters der Basilike.

151. Glockenthurm.

(152. Drei eherne Thüren mit den Namen alter Besitzungen des heil. Stuhls?)

c. 153. Altar des heil. Andreas.

154. Altar des Erzengels Michael.

155. Altar der heil. Ursula und ihrer Gefährtinnen.

d. 156. Eingang nach St. Petronilla.

157. Altar des Heilandes, genannt de abundantia, vom Cardinal Tomaso degli Orsini und dem Grafen Neapolion.

158. Kapelle der heil. Annunciata von Maria de Conti.

159. Kapelle ohne Namen mit vielen adlichen Begräbnissen.

160. Ehemals Kapelle der heil. Petronilla und Grab der Kaiserin Agnes.

161. Kapelle ohne Namen.

162. Eingang zur Sacristei, früher der Kapelle der S. Maria della febbre.

163. Kapelle ohne Namen.

164. Altar des heil. Johannes Chrysostomus.

165. Nonnenkloster.

e. 166. Durchgang.

167. Kapelle ohne Namen.

*168. Kapelle der heil. Lambert und Servatius, vom Domherrn

herrn Georgio de' Cesarini, wohin die Gebeine des heil. Johannes Chrysostomus versetzt wurden — Begräbnifs der Domherren von St. Peter.

*169. Kapelle S. Anna mit der Kathedra des heil. Petrus.
170. Kapelle der heil. Andreas und Jacobus des Aelteren.
171. Altar der heil. Jungfrau della febre.
172. Altar des Crucifixes.
173. Kapelle der Dreifaltigkeit.
174. Obelisk.

B.

Die Peterskirche des Mittelalters.

(S. Pietro in Vaticano auch S. Pietro Maggiore).

> Summa Petri sedes haec est sacra principis aedes,
> Mater cunctarum decor et decus ecclesiarum:
> Devotus Christo qui templo servit in isto
> Flores virtutis capiet fructusque salutis.

Das Ansehen und der Ruhm der Peterskirche waren mit dem Ansehen und der Macht der Päpste gestiegen. Die Zahl der Pilger, die schon in frühen Zeiten jährlich aus allen Theilen der christlichen Welt nach Rom kamen, um an dem Grabe des heiligen Petrus ihr Gebet zu verrichten, hatte sich schon vor der Einführung des Jubiläums im Jahr 1300 durch Bonifacius VIII. ungemein vermehrt. Alle mufsten vor dem Eintritt in dieselbe das apostolische Glaubensbekenntnifs ablegen, und erhielten vor der Rückkehr in ihr Vaterland, um daselbst die Erfüllung ihres Gelübdes zu beweisen, die in Blei geprägten Bildnisse der Apostel Petrus und Paulus. Es kann die grofse Zahl der Pilger im Mittelalter darthun, dafs, ungeachtet nur eine Kleinigkeit für diese Denkmünze bezahlt wurde, doch die jährlichen Einkünfte davon, die Innocenz III. dem Domcapitel überliefs, sehr beträchtlich waren. Noch weit bedeutender waren die am Grabe der Apostel dargebrachten Geschenke.

Die Kaiserkrönung geschah seit Carl dem Grofsen jederzeit in der Peterskirche, wenn nicht besondere Umstände

eine Ausnahme verlangten. In ihr wurde (wie noch jetzt in der neuen) der Papst gekrönt, und legte nach seiner Thronbesteigung den Eid ab, die Glaubenssätze der Kirche zu erhalten, welcher darauf schriftlich in alle Länder der christlichen Welt versendet wurde. Im Porticus der Peterskirche empfingen die Päpste die ihnen von fremden Ländern ertheilten Tribute. In der Peterskirche wurden die päpstlichen Bannflüche, so wie die Lossprechungen verkündet. Die Bischöfe und die Statthalter in den Städten und Provinzen des Kirchenstaats legten ihren Eid am Altare des heiligen Petrus ab. Auch erhielten die Civil- und Criminalrichter der Stadt Rom in der Peterskirche ihren Gehalt.

Achthundert und sechs Jahre nach der Krönung Carls des Großen verschwand die alte Constantinische Basilike von der Erde, nachdem hundert Jahre vorher der erste Stein zum Bau der neuen gelegt war. In der Zwischenzeit hatte sie, wie alle übrigen Kirchen, ihr Aussehen bedeutend verändert. Bald nach der Epoche, die wir so eben beschrieben haben, plünderten die Saracenen zweimal die Basilike. Leo IV. wandte Alles an, um die goldenen und silbernen Kostbarkeiten, welche geraubt waren, durch ähnliche zu ersetzen. Noch im neunten Jahrhundert aber sehen wir die einst unermeſsliche Pracht der Kirche immer mehr und mehr verschwinden: die Sorgfalt der Päpste ist seitdem mehr auf Erhaltung des Unentbehrlichen als auf Schmuck und Zierde gerichtet. Im Jahr 1167 litt der Vorhof und die Vorderseite der Kirche bedeutend durch die Belagerung des Vaticans von dem Heere Friedrichs I.; um so bedeutender waren daher die durchgreifenden Herstellungen der drei ersten Päpste des dreizehnten Jahrhunderts, Innocenz III., Honorius III. und Gregors IX. So wie die christliche Malerei und Sculptur sich in Italien aufschwang, füllte sich die Peterskirche mit einer Menge Monumente und Verzierungen von Marmor, so wie mit Gemälden. In dieser Epoche sind die Bauten und Herstellungen Martins V. und Pius II. im fünfzehnten Jahrhundert die bedeutendsten. Der letztere änderte das Ansehen der Kirche dadurch, daſs er die allenthalben ohne Regel zerstreuten Grabmäler von Päpsten und

Cardinälen längs der rechten Seitenmauer der Kirche aufstellen liefs. Die Zahl der Altäre, Kapellen und Nebengebäude hatte sich bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ins Unglaubliche vermehrt, und damit eine Menge neuer historischer und religiöser Merkwürdigkeiten sich an sie geknüpft.

Indem wir den schon oben erwähnten Plan Alfarano's mit den Berichtigungen Cancellieri's zum Grunde der Beschreibung der Basilike des Mittelalters legen, ist es nöthig, vorher zu bemerken, dafs derselbe eigentlich eine Darstellung des Zustandes giebt, worin die Kirche in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sich befand. Paul III. nämlich hatte die vordere Kirche durch eine Mauer von dem Reste, wo gebaut wurde, absondern lassen: in diese waren schon seit Julius II. die wichtigsten Altäre der hinteren Kirche versetzt, und sie hiefs la chiesa vecchia. Die beibehaltenen Nummern des Plans geben also diese Versetzungen an, die mit dem Jahr 1506 anfangen. Aber auch vieles gar nicht mehr Vorhandene, ja selbst Zweifelhafte, ist in ihnen aufgeführt. Was nun davon vor das Jahr 800 fällt, ist hier eingeklammert, auch das Zweifelhafte als solches bezeichnet. Was aber die Versetzungen und hinzugekommenen Denkmäler von 1506 bis 1589 (und in einer neuern Ausgabe bis 1592) betrifft, so sind diese mit viereckten Klammern ausgeschieden. Das Uebrige also giebt eine möglichst treue Ansicht der Kirche im Jahr 1506.

Wir haben in der Einleitung des Porticus mit Marmorsäulen gedacht, welcher von der Porta S. Petri nach dem Petersplatze führte. Berichterstatter des sechzehnten Jahrhunderts wollen wissen, dafs sein Dach mit Blei gedeckt gewesen sei. Aber lange vor ihnen war er verschwunden: man kann mit Fea annehmen, dafs ihn der Kaiser Heinrich IV. im Jahre 1082 zerstörte.

Porticus.

Auf dem Platze standen zwei kleine Kirchen in geringer Entfernung von einander, S. Gregorio und S. Maria de' Vergari. Die letzte, welche der Wohnung der Penitenzieri gegenüber lag, ist merkwürdig, weil hier die päpstlichen Sänger — von der virga

Petersplatz.

oder Ruthe, welche der erste unter ihnen (primicerius) bei der Messe trug, virgarii genannt — am Tage der grofsen Litaneien dem Päpste ein Ruhebett (lectum) nach alter Sitte bereiteten. Beide wurden unter Pius IV. um das Jahr 1559 niedergerissen.

Neben der Kirche der Sänger sah man im zwölften Jahrhundert noch die Porphyrwanne von dem Brunnen, welchen Symmachus auf dem Platze hatte anlegen lassen. Sie wurde nach Petrus Mallius am Osterdienstage bei der Salbung mit dem heiligen Oel gebraucht. Die Treppe (O) hatte 35 Stufen, in fünf Abtheilungen, nach der neuen Anlage derselben von Pius II., der am Fufse zu beiden Seiten die Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus aufstellte, die jetzt am Anfange der Treppe der neuen Peterskirche stehen. Auf der Terrasse (N) wurden fortdauernd die Kaiser von den Päpsten empfangen. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hatte Sixtus IV. an der rechten Seite dieser Terrasse, zum Behuf der öffentlichen Ertheilung des päpstlichen Segens, eine Loggia errichtet, welche Alexander VI. vollendete. Sie hatte drei Bogen, und so sieht man sie auf Raphaels Gemälde vom Brande des Borgo angedeutet.

Treppe.

Der Treppe gegenüber stand links das Archipresbyterium oder die Wohnung für den Erzpriester der Kirche, rechts ein Glockenthurm: zwischen beiden war der Eingang in die Vorhalle. Petrus Mallius sagt: „hier standen die ehernen Thüren, auf welchen die Namen der dem päpstlichen Stuhle von Carl dem Grofsen geschenkten Städte und Länder mit silbernen Buchstaben eingegraben waren, wie wir selbst gesehen, und oft mit den Brüdern (Chorherren) gelesen haben," fügt er hinzu: also doch wohl nur in Abschrift? Oder waren die Thüren nur erst zu seiner Zeit bei dem Brande der Marienkirche im Kriege mit Friedrich I. zerstört? Es ist aber merkwürdig, dafs der damaligen Gefahr und wirklichen Beschädigung dieses Theils der Peterskirche gar keine Erwähnung in dem Werke des Mallius geschieht. Zwischen diesen Thüren standen vier Pfeiler, und an jeden Pfeiler lehnte sich eine Säule von Granit. Diese Säulen befinden sich

Archipresbyterium (150).

Eherne Thüren (151).

gegenwärtig an der Aqua Paola, aber mit modernen Kapitälen: weil auf einem ihrer ehemaligen Kapitäle das Bildnifs Hadrians war, so hat man vermuthet, dafs sie an dem Grabmal dieses Kaisers gewesen. Den Glockenthurm liefs Leo IV. im neunten Jahrhundert erbauen, und Flavio Biondo rühmt ihn wegen seiner besondern Schönheit. Auf dem Gipfel desselben sah man einen Hahn von Metall, den man noch in der Sacristei der Peterskirche aufbewahrt. Der Thurm wurde am Petersfeste erleuchtet, und von dieser Sitte hat die Erleuchtung der Kuppel der heutigen Peterskirche an diesem Tage ihren Ursprung. Das Archipresbyterium an der linken Seite des Eingangs scheint sehr oder ganz verfallen gewesen zu sein.

Glockenthurm. (151).

An das Archipresbyterium nach der Vorhalle zu war die kleine Kirche inter turres, oder S. Maria in turre oder de laborario angebaut worden *): der Kaiser Friedrich I. zerstörte sie im Jahre 1167, als er nach achttägiger Belagerung die Kriegsvölker Alexanders III. durch angelegtes Feuer zur Uebergabe der Peterskirche zwang. Denn es brannten dabei nicht allein die Hallen des Vorhofs ab, sondern die Basilike selbst gerieth in grofse Gefahr vom Feuer ergriffen zu werden.

S. Maria in turre.

In jener Kirche wurden die Kaiser vor ihrer Krönung zu Domherren von St. Peter gemacht, und leisteten der Kirche und dem päpstlichen Stuhle den Eid der Treue und des Schutzes. Nach Ablegung dieses Eides fragte der Papst den Kaiser dreimal, ob er den Frieden mit der Kirche erhalten wolle, und nachdem er dasselbe eben so oft mit Ja beantwortet, erhielt er von dem Papste den Friedenskufs, und zwar zur Bezeichnung des Kreuzes, auf die Stirn, beide Wangen, den Mund und das Kinn, welches letztere bartlos sein mufste. Hierauf bejahte der Kaiser dreimal die Frage des Papstes, ob er Sohn der Kirche sein wolle, und wurde dann von dem Papste umarmt und mit dem Mantel dessel-

*) Nämlich nach der gewöhnlichen Meinung: mit vollkommener Gewifsheit läfst sich der Platz dieser Kirche nicht bestimmen. Einige sind der Meinung gewesen, sie habe dem Archipresbyterium gegenüber bei dem Glockenthurm gestanden.

ben bedeckt. Der Kaiser küſste dagegen den Papst auf die Brust.

Kapelle (149). Nach der erwähnten Zerstörung der Kirche wurden diese Feierlichkeiten in einer Kapelle vorgenommen, die man für einen Ueberrest derselben hielt, und die noch bis zur Zeit Pauls V. vorhanden war. In derselben war ein altes Marienbild und die Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus, welche nachmals das Kapitel der Peterskirche den Camaldulensern auf Monte Corona bei Frascati schenkte. Die Kapelle war aber auch ohne Zweifel im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ganz verlassen; denn Ugonio sagt, man habe zuletzt zu jener Feierlichkeit einen Altar besonders aufgerichtet.

Vorhof. Von dem vierfachen Säulengang, welcher den Vorhof einschloſs, war nur noch die Halle vor dem Eingange der Kirche vorhanden; wahrscheinlich waren die übrigen nach ihrer oben erwähnten Zerstörung durch Kaiser Friedrich I. nie wieder hergestellt worden. In der Mitte des Vorhofs stand noch das Brunnendach des Symmachus, obgleich der Brunnen selbst schon lange nicht mehr floſs. Dieses Dach war von Bronze und ruhte auf acht porphyrnen Säulen. Petrus Mallius beschreibt es folgendermaſsen: „Die Porphyrsäulen tragen Marmorplatten mit Greifen (in erhobener Arbeit?), darüber ist ein kostbarer eherner Himmel mit Blumen und vergoldeten Delphinen, aus welchen das Wasser flieſst (floſs). In der Mitte des Cantharus aber steht die eherne Pinie, die einst die Oeffnung des Pantheon mit einem Werke von vergoldetem Erze verschloſs. In dieser Pinie steckte eine bleierne Röhre, welche das Wasser der Aqua Sabbatina hierher leitete, von welchem ein anderer Theil nach dem Bade neben den Obelisken (Agulia) floſs. Hier aber strömte das Wasser aus den Löchern der Schuppen des Pinienapfels.“ Den Pinienapfel und zwei Pfauen sieht man jetzt an dem Brunnen des Gartens des Belvedere: an jenem ist aber keine Spur von Löchern zum Ausströmen des Wassers sichtbar. Pompeo Ugonio äuſsert die Vermuthung, daſs von zwei Gefäſsen, die man noch bis 1572 in dem Vorhofe der Peterskirche sah, einem bronzenen

Cantharus des Symmachus.

und einem porphyrnem, das eine zu jenem Brunnen gedient hatte, ohne Zweifel das bronzene; denn das porphyrne war gewifs das vom Platz hereingebrachte, von Symmachus stammende, das wir oben erwähnt haben. Grimaldo giebt in seinem oben erwähnten handschriftlichen Werke über die Peterskirche (Cap. 1.) folgende merkwürdige Beschreibung: „Das Wasser flofs oben aus der Spitze des Pinienapfels und rings umher aus den Schuppen desselben in viereckte künstlich gearbeitete antike Gefäfse, welche zwischen den Säulen standen: an jedem derselben waren zwei Greifen gehauen und zwischen ihnen ein Köcher; eins derselben habe ich unter einem Gewölbe des neuen Pflasters aufbewahren lassen (wo es also noch liegt?). Auf der einen Säule sah man das Bild eines Kaisers gehauen (also wohl wie an den Porphyrsäulen, die Pius VI. in das Cabinet neben der Bibliothek bringen liefs?), an einer andern war eine ähnliche Figur gewesen, aber abgenommen. Die Pfauen (welche Innocenz III. den Bürgern von Viterbo mit der ehernen Pforte zugleich wieder abforderte) standen auf dem Gebälk der Säulen. Der Fries war mit griechischen Kreuzen ausgehauen; darüber waren vier Tauben, unter den Armen des Kreuzes trinkende Drachen und andere Zierrathen. Ueber dem Gebälk war die bogenartig gewölbte eherne Decke mit dem Bildnifs Christi; an den Winkeln standen vier Delphinen, durch die das Regenwasser herablief. Sie waren von marmornen Lämmern mit dem Brodkorb, Christi Sinnbild, getragen. Als unter Paul V. der Pinienapfel weggebracht wurde, um die neue Vorderseite der Kirche aufzuführen, fand man in gerader Linie unter dem Scheitelpunkt der Bögen der Decke, unmittelbar unter dem Pinienapfel, drei grofse Bleiröhren, jede 1 Pfund Wasser nach heutiger Rechnung führend, die ohne Zweifel von der Höhe des vaticanischen Gartens und Buschwerks Wasser hierher leiteten." Auch einige Delphine liefs Grimaldo mit den Pfauen nach dem Belvedere bringen; sie sind aber nicht mehr vorhanden.

Grabmäler im Vorhof.

Unter den vielen Grabmälern im Vorhofe sah man das von Kaiser Otto II., aber zerstört, an der Halle gegen Morgen. Neben ihm war eine Ka-

pelle mit einer marmornen Tafel, worauf die Namen der in ihr begrabenen Heiligen geschrieben waren. Der Deckel des Grabmals selbst war die antike Wanne von Porphyr, welche in der heutigen Peterskirche zum Taufgefäfs dient. Ueber demselben sah man ein altes Mosaik, den Heiland zwischen den heiligen Petrus und Paulus vorstellend, welches gegenwärtig in den vaticanischen Grotten aufbewahrt wird.

Halle vor der Kirche.

In der Mitte des Säulenganges an der Vorderseite der Kirche war eine antike Thür von Bronze, nach der Vermuthung des Pompeo Ugonio dieselbe, welche, wie Anastasius bemerkt, Adrian I. für die Peterskirche aus Perugia nach Rom bringen liefs. Wir haben gesehen, dafs sie wahrscheinlich ursprünglich am Eingang des Atriums stand: es begreift sich, dafs sie bei dessen Verfall hierher versetzt wurde. Bei dem Kriege Friedrichs I. hatten die Bürger von Viterbo sie weggeführt, Innocenz III. forderte sie ihnen wieder ab. Bei ihr stand die noch in den Grotten erhaltene Bildsäule des heiligen Petrus von weifsem Marmor, unter einem auf zwei porphyrnen Säulen ruhenden Tabernakel. Am Petersfeste ward sie, wie jetzt die eherne, mit dem päpstlichen Schmucke angethan: man pflegte ihr auch wie dieser den Fufs zu küssen, eine Ehre, die ihr noch jetzt in den vaticanischen Grotten erwiesen wird.

Der Porticus vor der Kirche selbst war zuerst von Gregor IV. erneuert und mit neuen Mosaiken ausgeschmückt *). Im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts hatte ihn Honorius III., wohl in Folge der 50 Jahre früher durch Friedrich I. erfolgten Beschädigung, zugleich mit der Vorderseite hergestellt. Sein Nachfolger Gregor IX. hatte ihn verziert: von dieser Zeit sah man hier noch ein Mosaik, die heilige Jungfrau mit den Aposteln Petrus und Paulus vorstellend, jetzt in den Grotten aufbewahrt. Am berühmtesten aber war das unter dem Namen des Navicella bekannte Mosaik von Giotto, welches man jetzt in der Halle der neuen Peterskirche

---

*) Anast. Greg. IV. §. 34. in fronte paradisi ecclesiae principali musivo cuncta, quae a priscis temporibus in eodem pariete erant diruta, velocitate nimia pingere ac restaurare decrevit.

sieht. Zuletzt hatte Martin V. die Halle herstellen und ausmalen lassen.

Aus diesem Porticus kam man zur Linken in eine an der Stelle der alten Sacristei im neunten Jahrhundert von Gregor IV. erbaute Kapelle. Sie hiefs zuerst Oratorium S. Gregorii, sacellum Gregorianum, weil Gregor IV. hier die Gebeine Gregors des Grofsen von dem benachbarten Orte, wo sie vorher lagen, hergebracht und einen Altar darüber errichtet hatte *): damals aber ward sie S. Maria della febbre genannt, ein Name, den sie erhalten seit der dem heiligen Andreas gewidmete Rundbau, worin das unter diesem Namen bekannte Marienbild stand, in die Sacristei der Peterskirche verwandelt worden war. Hier ward der Papst als Bischof consecrirt, wenn er nicht schon Bischof gewesen war. In der Halle des Secretariums, als in der Halle vor der Kirche, waren auch in dieser Epoche mehrere Päpste begraben. An der rechten Seite des Porticus war der Eingang zu einer Treppe des päpstlichen Palastes.

S. Maria della febbre.

Sechs Eingänge führten in die Kirche mit Inbegriff der heiligen Thür, die nur zur Zeit des Jubiläums eröffnet wurde. Die silbernen Thüren des Honorius waren im Jahr 846 unter Sergius II. bei der Plünderung der Peterskirche von den Saracenen verloren gegangen. Sie wurden aber von des Sergius Nachfolger Leo IV. durch andere ersetzt, die mit Silberplatten belegt waren, auf denen sich Darstellungen in halberhobener Arbeit befanden. Anastasius aber weifs nichts davon, dafs auf ihnen (wie die Neuern sagen) die Acte der Zurückgabe der päpstlichen Provinzen von Carl dem Grofsen eingegraben war, welche dieser von den Longobarden wieder erobert hatte: es ist also wahrscheinlich eine Verwechselung mit den oben angeführten ehernen Thüren. Petrus Mallius sagt: „wir haben die Porta argentea gesehen.“ So viel ist gewifs,

Sechs Kirchthüren.

*) Anast. Greg. IV. No. 6. Ed. Vign. p. 11. Corpus B. Gregorii ...... ex loco, sepultum quo prius fuerat, tulit et non longe ab eo in alium noviter constructum infra ecclesiam B. Petri Apostoli summo honore perducit.

dafs sie später nicht vorkommt. Vor derselben bezeichnete, nach diesem Gewährsmann, ein runder porphyrner Stein die Grabstätte des ehrwürdigen Beda: aus Ehrfurcht (sagt er) gingen unsre Vorfahren gar nicht darüber her. Wann und auf welche Weise auch die zuletzt erwähnten Thüren verloren gingen, ist nicht bekannt. Seit dem fünfzehnten Jahrhundert sah man hier die bronzenen Thüren Eugens IV., die jetzt noch an dem Haupteingange der Peterskirche stehen, bei deren Beschreibung das Weitere über sie vorkommen wird. Durch die Hauptthür hielt der Kaiser seinen Einzug zur Krönung. Er warf sich vor seinem Eintritte auf die Knie, während der Cardinal-Bischof von Albano ein Gebet über ihn sprach.

Beda's Grab.

Die nächste Thür rechts von der mittleren führte den Namen Porta Romana, weil durch dieselbe die Einwohner von Rom einzugehen pflegten. Es folgte darauf die Porta Guidonea, durch welche die Führer (guide) die Pilger einführten, um ihnen die Merkwürdigkeiten der Kirche zu zeigen. Darauf folgte die Porta santa, welche sehr klein war, bis Sixtus IV. sie vergröfsern liefs. Zur Linken folgte nach der mittelsten Thür zuerst die Porta Ravignana, oder Ravennata, so genannt, weil sie der Eingang war für die Einwohner der Città de' Ravennati, oder des jetzigen Trastevere. Ueber dieser wurden unter Sixtus IV. nach der glorreichen Einnahme des Hafens von Smyrna durch den Cardinal-Legaten Oliviero Carafa, den jener Papst mit 24 Galeeren gegen die Türken gesandt hatte, die Ketten, womit jener Hafen gesperrt war, aufgehangen. Als daher Carl V. sich des Hafens von Tunis bemächtigt hatte, sandte er die Ketten desselben nach St. Peter, wo sie über der entsprechenden Thür der andern Seite, der Porta Romana, als Trophäen der Christenheit aufgehängt wurden. Diese sieht man noch über der Thür des Archivs der Peterskirche. Die zweite Thür zur Linken hatte, seitdem die Begräbnisse in den Kirchen in Gebrauch gekommen waren, den Namen Porta del Giudizio erhalten, weil die Leichen durch sie hereingetragen wurden.

Die Mosaiken an der Vorderseite der Kirche soll Gregor IV. haben erneuern lassen: die oben angeführte Stelle des Anastasius spricht aber nur von den Mosaiken in der Halle; diejenigen, welche man in spätern Zeiten und bis zur Zerstörung der Kirche sah, waren unter Gregor IX. in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts verfertigt. Sie stellten den Heiland vor zwischen der heil. Jungfrau und dem heil. Petrus, die vier Evangelisten unter den symbolischen Bildern der Apocalypse, und andere Gegenstände. Sechs Fenster in zwei Reihen, je drei und drei, jedes 22 Palm hoch und 14 breit, nebst einem runden Fenster im Giebel, liefsen das Licht von hier in die Kirche.

Vorderseite.

Dafs die vergoldeten Dachziegel Honorius I. die Plünderung der Saracenen überlebt haben, ist nicht wahrscheinlich: gewifs ist aber nur, dafs sie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert längst nicht mehr da waren. Das Ganze war damals mit Ziegeln von Blei und Thon gedeckt: unter den letzteren fanden sich zwei mit Theodorichs Namen, die wir schon oben erwähnt haben; auf den Bleiziegeln beweisen die Namen Alexander III., Innocenz III., Cölestin III. und Benedict II. die von diesen Päpsten unternommenen Ausbesserungen.

Im Innern der Kirche sah man den blofsen Dachstuhl, wie in St. Paul: die Balken waren aber so gut erhalten, dafs sie bei Abtragung der Kirche für das Dach des Farnesischen Palastes verwandt werden konnten. Die Säulengänge der vordern Kirche und des Querschiffs standen noch unverändert, wenn anders die Pfeiler, mit welchen jene nach dem Querschiff zu endigten, schon zu Carls des Grofsen Zeiten da waren. Alfaranus giebt im Hauptschiff 44 Säulen an, 22 in jeder Reihe, also eine weniger als 1000 Jahr früher Gregor von Tours. An dem vier Palm breiten Vorsprung des Gesimses im Hauptschiff war ein Geländer angebracht, wahrscheinlich auch an der Vorderseite hergehend, so dafs es einen zusammenhängenden Umgang bildete. Von der Marmorbekleidung der Wände sah man noch 1590 einige Spuren in der Nähe des Altars vom Volto santo, rechts vom Haupteingange. Da

Inneres der Kirche.

die Säulen von verschiedenen Gebäuden des Alterthums genommen waren, so hatten die Säulenfüfse und Capitäle ungleiche Form und Gröfse. Das Säulengebälk, aus dem die Stufen der heutigen Confession der Peterskirche verfertigt worden sind, bestand ebenfalls (wie oben erwähnt) aus Ueberresten von antiken Gebäuden. Auf einem von den Säulenfüfsen las man den Namen des Kaisers Galienus.

Fenster.

Die Fenster hatten Scheiben, wie früher von buntem, so damals von weifsem Glase. Der Fufsboden des Symmachus war zu verschiedenen Zeiten erneuert worden, und den gewöhnlichen Fufsböden der alten römischen Kirchen gleich. Eine runde Porphyrplatte (rota porphyretica) auf dem Boden des Hauptschiffs, etwa in der Mitte desselben, bezeichnete den Ort, auf welchem von einem Cardinal-Bischof ein Gebet über den Kaiser gesprochen wurde, nachdem derselbe in der Capelle S. Gregorio die Domherrenkleidung abgelegt, und sich mit dem kaiserlichen Ornate geschmückt hatte.

Wandgemälde.

Die Mauer über den Säulen des mittlern Schiffs war ganz mit Bildern bedeckt. Zwischen dem Gesimse und den Fenstern, deren eilf auf jeder Seite standen, liefs nämlich der Papst Formosus, um das Jahr 897, in zwei Reihen auf viereckigen Feldern Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, den Besuch der Engel bei Abraham, das Opfer Isaaks u. s. w., malen. In den Räumen zwischen den Fenstern waren von gleicher Höhe mit denselben Figuren von Heiligen und Engeln, alle gemalt bis auf einen Engel, den Giotto in Mosaik gearbeitet hatte *). Unter den erwähnten Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente liefs Nicolaus III., gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, die Brustbilder der Päp-

*) Auch von den zwischen den Fenstern befindlichen Gemälden waren wahrscheinlich mehrere von Giotto, welcher nach Vasari Malereien in der Peterskirche verfertigte. Er erhielt nach dem erwähnten Schriftsteller den Auftrag, hier Geschichten aus dem alten und neuen Testamente, ohne Zweifel an die Stelle der unter Formosus verfertigten, zu malen. Es finden sich aber keine Nachrichten, ob diefs Unternehmen unterblieb

ste malen, von dem heil. Petrus an bis auf seine Zeit. Die Mauern der Seitenwände waren sehr reich mit Marmor bekleidet, von welchem Schmuck man noch in spätern Zeiten Ueberreste sah.

Die Zahl der Altäre aufser dem Hauptaltar hatte sich bis auf zwanzig vermehrt, die in den verschiedenen Schiffen der Kirche vertheilt waren, wie der Plan des Alfarano zeigt. Eine Reihe von Kapellen hatte an beiden Seiten die Mauer durchbrochen und die Basilikenform zerstört.

Altäre.

Unter den Grabmälern vieler Päpste und Cardinäle sah man an der rechten Seitenwand das von Innocenz VIII. (109), von Pollajuolo, und das Pauls II. (106) mit erhabener Arbeit; an der linken das des Cardinals Bernardo Eruli (71), mit vielen Sculpturen geschmückt, und die Denkmäler Pius II. (84) und Pius III. (81), die jetzt in S. Andrea della Valle stehn. Von den drei zuvor erwähnten sieht man das erste gegenwärtig in der neuen Peterskirche, und von den beiden andern werden noch die Sculpturen in den vaticanischen Grotten aufbewahrt.

Grabmäler.

Im mittlern Schiffe, vier Säulen weiter vor dem grofsen Bogen, liefs Calixtus III. um das Jahr 1460 ein Chor errichten, auf dem eine Orgel stand (39). Er ward von sechs porphyrnen Säulen getragen. Unter dem Bogen selbst hing noch das Kreuz, welches mit 1380 Lampen erleuchtet wurde. Links bei dem Eintritt in das Querschiff aus dem mittlern Schiffe stand der Ambo des Pelagius (7), neben demselben ein Leuchter für die Osterkerze (6). Diesem gegenüber sah man jetzt eine der Säulen von der alten Confession, von der es damals

Chor und Orgel.

oder vielleicht zum Theil ausgeführt wurde. Ganz kann es nicht ausgeführt worden sein, weil jene Bilder, die Formosus malen liefs, bei Zerstörung der Kirche als noch vorhanden erwähnt werden. In der Sacristei der heutigen Peterskirche werden noch einige Bilder von Giotto aufbewahrt, die sich in der alten Kirche befanden. Von diesen das Weitere in der Folge.

aber hiefs, dafs es diejenige sei, an die sich Christus bei der Predigt im Tempel gelehnt habe. Sie ist noch in der heutigen Peterskirche zu sehn. Näher dem Hauptaltar stand rechts ein Altar (9), de ossibus Apostolorum genannt, weil in demselben in frühern Zeiten der Stein aufbewahrt wurde, auf dem, zufolge der Sage, der heil. Sylvester die Körper der heil. Apostel Petrus und Paulus theilte. Unweit vom Hauptaltar stand auch die — nachher nach No. 108. versetzte — Kapelle Innocenz VIII., der hier die eiserne Spitze der Lanze niederlegte, womit des Heilands Seite durchstochen sein soll. Bajazeth hatte ihm diese Reliquie zugesandt, die nach der Versetzung in der Kapelle des Volto Santo aufbewahrt wurde. In Beziehung hierauf gab man der Statue jenes Papstes an seinem Grabmal (109) eine Lanzenspitze in die Hand.

Kreuzschiff.

Unter mehreren Altären und Kapellen, welche an der Morgenseite des Kreuzschiffs standen, verdient besonders die Kapelle des heil. Mauritius (22) Erwähnung. Sie stand im Kreuzschiff an dem Pfeiler der zweiten Säulenreihe links vom Haupteingange. In dieser Kapelle wurde dem Kaiser, nachdem derselbe am Grabe des heil. Petrus unter dem Gesange der Litaneien gebetet, von dem Cardinal-Bischof von Ostia der rechte Arm und die Schulter gesalbt. Nach dieser Feierlichkeit erfolgte die Krönung, gewöhnlich zwar vor dem Hauptaltar, jedoch zuweilen auch in der Kapelle des heiligen Mauritius. In dem letzten Falle wurden die kaiserlichen Insignien von dem Hauptaltar hergebracht, von dem sie jederzeit als von dem Altar des heil. Petrus genommen werden mufsten

An der Abendseite des Querschiffs, neben einer Thür, der Tribune zur Linken, hatte Leo IV. die Kapelle des heil. Leo I., die Sergius I. errichtet, erneuert, und war selbst darin mit Leo II. und III. von Paschal II. (1100) bestattet. In ihr sah man das alte Marienbild aus der Zeit Paschal I., welches jetzt in der Gregorianischen Kapelle aufbewahrt wird.

In der anstofsenden Kapelle Hadrians I. wurde die oben beschriebene Cathedra oder der Stuhl aufbewahrt, welcher dem heil. Petrus zum bischöflichen Sitze gedient haben soll. Dem Feste, welches noch jährlich zu Ehren der Besitznahme des römischen Stuhls vom heil. Petrus gefeiert wird, pflegten in älteren Zeiten die Päpste auf dieser Cathedra sitzend beizuwohnen.

Neben der andern Thür des Querschiffes, rechts von der Kapelle des heil. Kreuzes von Symmachus, stand ein Altar der heil. Jungfrau, der den Beinamen de Praegnantibus führte, weil ihn vorzüglich schwangere Frauen zu besuchen pflegten.

An der rechten Seitenwand des Querschiffs stand noch die von Symmachus erbaute Kapelle, S. Giovanni Battista in Fonte genannt: ihr zur Rechten war der Altar Johannes des Evangelisten, ebenfalls von Symmachus errichtet. Der damalige Taufbrunnen stand vor demselben, und galt für den des Damasus, dessen Inschrift über seine Austrocknung des Kirchhofs man damals hier, oder vielmehr an der Wand daneben, eingemauert sah.

An der linken Seitenwand des Querschiffes, zur Linken der Kapelle S. Maria de Cancellis, stand die Kapelle der heil. Processus und Martinianus (20), welche von Paschal I. um das Jahr 817 erbaut wurde.

Neben dem Hauptaltar führten auf beiden Seiten sieben porphyrne Stufen in die Tribune. Vor derselben bildeten zwölf gewundene Säulen von weifsem Marmor *), die in zwei Reihen, sechs auf jeder Seite, standen, einen Porticus. Nur der Raum gerade vor dem Altar war offen, Die Zwischenräume der äufsern Säulen waren mit einem metallnen Gitter verschlossen. Ueber dem Gebälke dieser Halle hatte Leo IV., nach der Plünderung

Tribune.

*) Diese Säulen sollten nach der damaligen Sage im Tempel zu Jerusalem gewesen, und von Constantin dem Grofsen nach Rom gebracht worden sein. Acht derselben sieht man gegenwärtig an den Pfeilern der grofsen Kuppel und zwei an der Kapelle des heil. Sacraments. Man vergleiche oben die Beschreibung dieser Halle.

der Saracenen, Bildsäulen von Silber aufstellen lassen, welche den Heiland, zwei Engel, die zwölf Apostel und mehrere andere Heilige vorstellten.

Die Schlüssel zum Grabe des heil. Petrus überschickten nach alter Sitte die Päpste Königen und Fürsten als Geschenk von gröfster Bedeutung. Um den Werth desselben noch zu erhöhen, wurden sie mit einigen Feilspänen von den Ketten der Apostel Petrus und Paulus angefüllt.

Hauptaltar. Den Hauptaltar hatte Calixtus II. erneuert. Bei der damaligen Einweihung am Tage der heil. Jungfrau im Jahr 1122 ertheilte der Papst Allen, die diesen Altar besuchen würden, auf drei Jahre Indulgenzen. Seit dieser Zeit blieb seine Gestalt unverändert, und er überlebte die Abtragung dieses Theils der Kirche, bis er unter Clemens VIII. in den Altar der Confession in den vaticanischen Grotten eingeschlossen wurde. Wie früh ein marmornes Tabernakel an die Stelle des metallnen Ciboriums getreten, ist unbekannt; dasjenige, was man im sechzehnten Jahrhundert über diesem Altar sah, war aus der Zeit Pauls II.

Die untern Wände der Tribune waren mit Marmor bekleidet. Rings umher standen die Bänke der Cardinäle und in der Mitte der päpstliche Stuhl. Zwischen den Fenstern waren, nach Vasari, Begebenheiten aus dem Leben Christi, in Fresco von Stefano aus Florenz, einem Schüler Giotto's, gemalt. Die Mosaiken, die bis zur Zerstörung der Tribune vorhanden waren, und von denen wir noch Abbildungen besitzen, liefs Innocenz III. verfertigen. Es war auf denselben Christus auf dem Thron, das Buch des Lebens haltend, vorgestellt. Ihm zur Rechten stand der heil. Paulus, und zur Linken der heil. Petrus; beide Apostel hielten offene Bücherrollen. Auf der Rolle des heil. Paulus standen die Worte aus dem Briefe an die Philipper: „Mein Leben ist Christus"; und auf der des heil. Petrus: „Du bist Christus der Sohn des lebendigen Gottes." Ueber dem Heilande sah man ein kleines Kreuz, und eine Hand, die auf griechische Weise den Segen gab. Unter dem Throne des Erlösers waren die vier Flüsse des irdischen

Pa-

Paradieses, zu denen die Gläubigen — angedeutet durch Hirsche nach dem Bilde des zwei und vierzigsten Psalms: wie ein Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir — sehnsuchtsvoll von beiden Seiten herzueilen. In der Mitte der untern Abtheilung derselben Mosaiken sah man ein Kreuz auf einem mit Edelsteinen besetzten Altar. Vor diesem stand der Heiland unter dem Bilde des Lammes, und von diesem wissen wir, daſs es schon unter den ältern Mosaiken befindlich war, und von Innocenz III. nur erneuert wurde. Aus der Brust und den vier Füſsen desselben floſs Blut, zur Bezeichnung der fünf Wunden Christi. Das Blut aus der Brust floſs in einen Kelch zusammen, zur symbolischen Bezeichnung des Meſsopfers, in welchem im Sinne der katholischen Kirche sich das Opfer Christi durch die Transsubstantiation wiederholt. Dem gedachten Lamme zur Rechten stand der Papst Innocenz III. und zur Linken die Kirche, in Gestalt einer weiblichen Figur, mit einem Kreuze in der Hand. Zu beiden Seiten war die auf alten christlichen Mosaiken gewöhnliche Vorstellung der Apostel unter dem Bilde von Lämmern.

Anbaue und Nebengebäude.

Von den Kirchen, Kapellen und andern Gebäuden, die zur alten Peterskirche gehörten, sind diejenigen bereits erwähnt worden, die bei dem Vorhofe und Porticus standen. Noch sind die übrig, welche entweder an die Kirche selbst angebaut, oder in ihrer Nähe waren. Von den letztern sind noch zwei, aber in erneuerter Gestalt vorhanden.

Am Anfang der rechten Seitenmauer stand das ehemalige Kloster Jerusalem, unter dem Namen von Kloster und Kirche S. Vincenzo. Diese Kirche war in Form einer Basilike mit drei Schiffen gebaut, die durch achtzehn Säulen getheilt waren. Sie wurde von Nicolaus V. aufgehoben, und ihre Säulen unter Paul III. in Pfeiler eingemauert, die man zu Fundamenten einiger Zimmer des päpstlichen Palastes aufführte. Man fand diese Säulen unter Paul V., als wegen Erbauung der neuen Pe-

Kloster und Kirche S. Vincenzo.

terskirche ein Theil des gedachten Palastes zerstört wurde. Sie zieren gegenwärtig einige Altäre der neuen Basilike.

Kirche des heil. Ambrosius. Auf die Kirche S. Vincenzo folgten längs der Mauer zwei Klöster, und dann eine dem heil. Ambrosius geweihte Kirche, deren Ueberrest bei dem Graben des Grundes zu der Gregorianischen Kapelle, im Jahre 1571, gefunden wurde. Man entdeckte eine mit Mosaiken verzierte Tribune, einige Säulen und zwei Gräber. In den letztern befanden sich zwei kleine goldne Kästchen, mit einer Taube auf der einen Seite, und dem bekannten Monogramm des Namens Christi auf der andern; da sie Ringe zum Umhängen hatten, so vermuthete man, daſs in denselben Reliquien gewesen, die man den Todten umzuhängen pflegte.

Nach der Kirche des heil. Ambrosius folgten zwei Kapellen, deren Eingang, wie der zu jener, in der Peterskirche war. Sie waren in spätern Zeiten verfallen, und daher stets verschlossen.

Diaconie der heil. Sergius und Bacchus. Nicht weit von denselben stand noch die dem heil. Sergius und Bacchus gewidmete Diaconie. Gegenüber, wo die andere Seite der neuen Tribune anfängt wurden, bei dem Graben der Fundamente der letztern, Ueberreste von dem Kloster und der Kirche SS. Giovanni e Paolo gefunden. Unter diesen befand sich eine Tribune, verziert mit Figuren von Heiligen in Mosaik, und ein Sarkophag, in dem Wasser und ein versteinerter menschlicher Körper von besonderer Gröſse gefunden wurde.

Das Mausoleum des Probus war seit Nicolaus V. verschwunden. In dem Kloster S. Martino wohnten die Canonici regolari der Peterskirche. Hier war Leo IV. erzogen worden. In einer Kapelle dieses Klosters stand die gegenwärtig in der neuen Peterskirche befindliche Bildsäule des heil. Petrus von Bronze.

Das Oratorium des Erzengels Michael, damals für das von Symmachus zu Ehren des heil. Andreas erbaute gehalten, hatte drei Altäre, die in eben so viel Kapellen standen, und war mit Mosaiken und einer vergoldeten Decke verziert.

In dem Rundbau der heil. Petronilla wurde im Jahr 1077 Agnes, Gemahlin Kaiser Heinrichs III., begraben. Ludwig XI., König von Frankreich, liefs diese Kirche im Jahr 1471 erneuern, und von dieser Zeit an erhielt sie den Namen Capella de' Re di Francia. Es standen in derselben sieben Altäre in eben so vielen Kapellen. Sie wurden beim Anfang des Baues der neuen Peterskirche unter Julius II. zerstört. Wegen der besondern Verehrung, worin sie stand, gewährten die Geschenke, welche sie von den Andächtigen erhielt, beträchtliche Einkünfte, von denen Innocenz II. die Hälfte dem Domcapitel ertheilte.

Kirche der heil. Petronilla.

Der ihr ähnliche Rundbau hatte indessen den Namen S. Maria della febbre von einem in derselben auf der Mauer gemalten Marienbilde erhalten, dem wunderthätige Heilung der Fieberkranken zugeschrieben wurde. Sie hatte die gleiche Anzahl von Kapellen und Altären, wie S. Petronilla. Papst Julius II. verwandelte sie in die Sacristei der Peterskirche, und erst unter Pius VI., im Jahre 1776, wurde sie zerstört, um an ihrer Stelle die heutige Sacristei zu erbauen.

S. Maria della febbre (Sacristei).

In dem Gang, welcher sie mit S. Petronilla verband, war ein dem heil. Chrysostomus geweihter Altar mit einem Tabernakel von Marmor, welches auf porphyrnen Säulen ruhte. Zu beiden Seiten des Ganges waren die Wohnungen der Nonnen, welche den Namen Murate die S. Pietro führten.

Nonnenkloster.

Die Bibliothek der alten Peterskirche war gegen Mitternacht am linken Seitenschiffe, und gegen Abend am Querschiffe angebaut. Auf die Bibliothek folgten gegen Morgen nach der Sacristei drei Kapellen, von denen nichts Näheres gemeldet wird, und dann die zu den Functionen der Domherren bestimmte Kapelle des Chors, welche Sixtus IV. erbaute, und der unbefleckten Empfängnifs der heil. Jungfrau widmete. Ihr Boden war von schöner eingelegter Arbeit, und der Bogen des Einganges wurde von zwei Porphyrsäulen getragen, an deren oberem Theile zwei Kaiser

Bibliothek.

Chorkapelle.

sich umarmend gebildet waren: man sieht sie jetzt hinten im rechten Flügel des Corridors der Bibliothek; vorher waren sie zum Schmuck der Paulinischen Kapelle nach dem Palast von Monte Cavallo gebracht, von wo Pius VI. sie wegnehmen liefs. Gegen 1570 ward in dieser Kapelle die Pieta von Michael Angelo aufgestellt. Diese Kapelle wurde unter Paul V. zerstört, um an ihrer Stelle die heutige Kapelle des Chors zu erbauen. In ihr war das Grabmal Sixtus IV. von Pollajuolo, welches man gegenwärtig in der heutigen Peterskirche sieht: ferner das Grabmal der Königin Charlotte von Cypern, die in Rom, im Jahre 1478 starb, und zwei von Perugino gemalte Engel, welche nachmals in die Kapelle einer Vigna des Kardinals Montalto gebracht worden sind. Auf die Kapelle des Chors folgte zuerst die

Kapelle des heil. Thomas.

Kapelle des heil. Thomas, und dann eine andere alte Kapelle, welche gegen Morgen an das bei Beschreibung des alten Porticus erwähnte Secretarium gränzte.

Domherrn-Wohnung.

Neben der Kirche S. Petronilla erbaute Nicolaus III. eine Wohnung der Domherren. Nicht weit davon gegen Morgen stand eine Kirche mit einem Kloster, welches in frühern Zeiten den Namen San Stefano minore führte, und das vom König Stephan von Ungarn um das Jahr 1000 erbaut war: denn die Meinung, dafs es schon von Hadrian erbaut oder wieder hergestellt sei, beruht auf einer Verwechslung mit dem ältern S. Stephanskloster. Jener König liefs ein Hospital für seine Unterthanen anlegen, die um die Peterskirche zu besuchen nach Rom kamen, und errichtete dabei ein Collegium von zwölf Domherren. Wegen des gedachten Hospitiums erhielt die dazugehörige Kirche den Namen S. Stefano degli Ungari. Gregor XIII. vereinigte dieselbe mit dem Collegio Germanico. Sie wurde zerstört als Pius VI. die heutige Sacristei erbauen liefs.

Gottesacker.

Der alte Gottesacker für die Pilger, dessen oben gedacht worden, ist noch gegenwärtig vorhanden. Früh war dahin von Pilgern Erde aus dem heiligen Lande gebracht worden (welches

die Sage schon von der heil. Helena erzählt), weſshalb er den Namen Campo santo, auch mit dem Zusatz di terra santa führte. Die zu diesem Gottesacker gehörige Kirche wurde von Leo IV. zu Todtenämtern für die hier Begrabenen erbaut. Sie hatte ehemals den Namen S. Salvatore de Ossibus und S. Giustino, wird aber gegenwärtig S. Maria della Pietà in Campo santo genannt. So wie bei ihr im neunten Jahrhundert eine Brüderschaft (Schola) der longobardischen Nation bestand, so errichtete man im Jahre 1460 eine Brüderschaft von Deutschen, Schweizern und Niederländern bei ihr. Die Königin Charlotte von Cypern vermachte eine Geldsumme, um alle Freitage in derselben Kirche Brod und Wein an die Armen zu vertheilen.

S. Stefano de' Mori.

Das alte St. Stephanskloster, seit der Erbauung des neuen San Stefano maggiore genannt, bestand damals als S. Stefano de' Mori mit einer Kirche, die unweit von S. Martha (erbaut 1537 mit einem Hospital für die päpstliche Dienerschaft), hinter der Tribune der neuen Peterskirche steht. Leo IX. hatte es um die Mitte des eilften Jahrhunderts dem Domcapitel von S. Peter gegeben. Alexander III. aber machte aus ihm ein Hospitium für die nach Rom kommenden Abyssinier, und daher stammt der oben erwähnte Name S. Stefano de' Mori. Es besitzen dasselbe gegenwärtig die Abyssinier und Kopten von dem Orden des heil. Antonius. Im vorigen Jahrhundert wurde es von Clemens XI. erneuert.

C.

Die neue Peterskirche *).

1.

Geschichte des Baues derselben.

Mit dem kolossalen Plane Nicolaus V. zur Erweiterung des vaticanischen Palastes verband dieser Papst auch den Entwurf, die Peterskirche von neuem gröſser und prächtiger

*) Die vorzüglichsten Werke über die neue Peterskirche sind folgende: Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Opera di Bramante Lazzari, Michelagnolo Bonarota, Carlo Maderno, ed altri Famosi Architetti, da Monsignor Costaguti Seniore, Maggiordomo di Paolo V. fatta esprimere e intagliare in più tavole da Martino Ferrabosco, e posta in luce l'anno 1620; gr. Fol. Eine neue Auflage dieses Werks ward im Jahre 1684 von Monsignore Gio. Battista Costaguti juniore, Decano della Camera veranstaltet. Es enthält genaue und ausführliche Grund- und Aufrisse des Gebäudes, aber nur mit einer kurzen Beschreibung. In architektonischer Hinsicht, insbesondere in Betreff der Genauigkeit der angezeigten Maſse, verdient das Werk von Carlo Fontana: il Tempio Vaticano e suo origine, Rom 1694, gr. Fol., mit lateinischem und italienischem Text, vor allen übrigen den Vorzug. Die gründlichsten und ausführlichsten Nachrichten über die Geschichte des Baues hingegen findet man bei dem Jesuiten Bonanni: Templi Vaticani historia Romae 1700, Fol.; es enthält auſser den Abbildungen der von verschiedenen Architekten verfertigten Modelle und Plane auch eine Beschreibung von den Grabmälern und Sculpturen der Kirche.

Ueber die Altäre und Reliquien handelt Altarium et reliquiarum Basilicae Vaticanae descriptio historica Rom. 1744. Von dem in Rom 1750 in 2 Octavbänden erschienenen Werk von Sidone e Martinetti della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano, enthält nur der zweite eine Beschreibung dieser Kirche; denn in dem ersten ist allein von ihrem hohen Range mit Reliquien die Rede. Eine noch sehr ausführliche Beschreibung ihrer Merkwürdigkeiten ist Pietro Chattard: Nuova Descrizione della Basilica di S. Pietro e del Palazzo Vaticano, 3 Bde, Rom. Die letzte Ausgabe ist vom Jahre 1767. Die neueste Beschreibung ist von Vini. Bricolani: Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana, edizione terza, Rom. 1816.

als die alte aufzuführen. Neuere Schriftsteller behaupten, dafs die Baufälligkeit der letzteren den Papst dazu veranlafst habe; sein gleichzeitiger Biograph hingegen, der Florentiner Giannotto Maneti, erwähnt nichts davon *). Bernardo Rosellini aus Florenz verfertigte, vermuthlich mit dem Gutachten des gelehrten Baukünstlers Leonardo Battista Alberti, den der Papst bei allen seinen Bauten zu Rathe zu ziehen pflegte **), zu dem neuen Gebäude ein Modell, von dem, weil es längst verloren gegangen, das Nähere nicht bekannt ist. Der Anfang des Baues wurde, im Jahre 1450, mit der Anlegung einer neuen Tribune, hinter der der alten Peterskirche gemacht. Kaum aber hatten sich die Mauern derselben etwa vier bis fünf Fufs über den Boden erhoben, so erfolgte, im Jahre 1455, der Tod des Papstes Nicolaus. Der Bau wurde dadurch über ein halbes Jahrhundert unterbrochen; und auf die Fortsetzung desselben scheint unter den Päpsten während dieses Zeitraums nur Paul II. bedacht gewesen zu seyn, welcher dazu eine Geldsumme, aber ohne weiteren Erfolg bestimmte.

Erst Julius II., der im Jahre 1503 zur päpstlichen Würde gelangte, ergriff das Unternehmen von neuem, um, wie Vasari und Condivi erzählen, in der neuen Peterskirche sein grofses prächtiges Grabmal, das Michelagnolo verfertigen sollte, aufzustellen, wozu in keiner der römischen Kirchen ein schicklicher Platz zu finden war ***). Die Ausführung wurde dem berühmten Baukünstler Bramante übertragen. Sein Modell blieb unvollendet ****), und sein Plan zum Ganzen des Gebäudes ist nur durch unvollkommene Abbildungen auf Münzen Julius II. und Leo X. erhalten worden †). Sie

---

*) Muratori SS. R. J.

**) Vasari Vit. di Ant. e Bernardo Rosellini Ediz. di Siena. T. IV. p. 70. Vit. di Leon. Battista Alberti T. III. p. 283.

***) Vasari Vit. di Giuliano ed Antonio da S. Gallo T. V. p. 217. Condivi Vit. di Michelagnolo Buonarroti ediz. seconda 1746 p. 19.

****) S. Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte del Scamozzi Venezia 1584 cart. 65.

†) Diese Münzen sind in Kupfer gestochen bei Bonanni Tab. I.

zeigen die Kirche in Form eines griechischen Kreuzes, in dessen Mitte, über dem Grabe des heiligen Petrus, sich eine grofse Kuppel zwischen zwei Glockenthürmen erhebt, und an der Vorderseite eine von sechs Säulen getragene Vorhalle. Die Construction der Kuppel hat uns Serlio *) in genauem Grund- und Aufrifs aufbewahrt. Sie sollte ein doppeltes Gewölbe erhalten, von denen das äufsere von einer einfachen Säulenreihe, das innere hingegen von sechs grofsen Mauermassen getragen würde; und in jedem Zwischenraume dieser Massen sollten sich vier in zwei Reihen hintereinander stehende Säulen erheben.

Den 18. April des Jahres 1506 wurde von dem Papst selbst, mit grofser Feierlichkeit, der erste Stein des neuen Gebäudes zu dem Pfeiler der Kuppel gelegt, an welchem jetzt die Statue der heil. Veronica steht. Durch den Eifer und die Schnelligkeit, mit der sodann der Bau betrieben wurde, brachte Bramante, vor seinem im Jahre 1514 erfolgten Tode, nicht nur die vier ungeheuern Pfeiler zu Stande, auf denen sich die Bogen erheben, welche die Kuppel tragen, sondern machte auch den Anfang zu den Tribunen des Mittelschiffes und des südlichen Querschiffes, so wie noch überdiefs zu einem mit dorischen Säulen geschmückten Bezirk für den Papst und seinen Hofstaat bei der Feier des päpstlichen Hochamtes; ein Werk, das später von Peruzzi geendigt, dann aber wieder zerstört ward. Der Hauptaltar und die Tribune der alten Peterskirche blieben dabei noch stehen. Die Kirche der heiligen Petronilla aber ward, wegen der gedachten Seitentribune **) niedergerissen; und überdiefs sollen noch viele Grabmäler der Päpste, Gemälde und Mosaiken, die erhalten werden konnten, durch die Eil, mit

---

p. 9. Nach Vasari (Vit. di Bramante T. V. p. 150) wurde die gedachte Münze Julius II. von Caradosso, einem ausgezeichneten Goldschmied und Stempelschneider damaliger Zeit, verfertigt.

*) A. a. O. cart. 66.

**) Ohne Zweifel rührt daher die Benennung Cappella de' Redi Francia, unter der diese Tribune bei Vasari vorkommt, da die Kirche S. Petronilla, seitdem sie Ludwig XI., König von Frankreich, hatte ausschmücken lassen, jenen Namen führte.

der das Niederreifsen des hinteren Theils der alten Kirche erfolgte, zerstört worden sein *).

Noch bei Lebzeiten Bramante's war Giuliano da San Gallo zum Baumeister der Peterskirche ernannt worden **). Nach dem Tode jenes Künstlers aber übertrug Leo X. neben denselben diese Stelle auch dem Fra Giocondo da Verona und dem berühmten Raphael. Nach ihrem gemeinschaftlichen Rath ward beschlossen, die von Bramante zu schwach angelegten Pfeiler der Kuppel zu verstärken, wobei man, wie Vasari erzählt ***), folgenderweise zu Werke ging. Es wurden unter den Fundamenten in einer gewissen Entfernung von einander viereckige Gruben gegraben, und mit Mauer ausgefüllt; dann aber zwischen ihnen Bogen aufgeführt, wodurch neue Fundamente gleichsam untergeschoben wurden. Die bei der Aufführung dieser Pfeiler bewiesene Nachlässigkeit: ein Fehler, den man dem Bramante auch bei anderen Bauten vorgeworfen hat, wird von Condivi ****) den schlechten Baumaterialien zugeschrieben, deren sich dieser Architekt aus Gewinnsucht bediente; eine Beschuldigung, die wohl aus der Parteilichkeit des gedachten Schriftstellers, eines Anhängers des Michelagnolo, herrühren, und daher wenig Glauben verdienen möchte. Wahrscheinlicher dürfte der Grund in der allzugrofsen Eile liegen, mit der

*) Nach Vasari (Vit. di Bramante, T. V. p. 152) scheint sich diese Beschuldigung mehr auf ein Gerücht als auf eine ausgemachte historische Thatsache zu gründen. Condivi (p. 27 und 28) spricht nur von vortrefflichen Säulen, welche Bramante beim Niederreifsen der alten Peterskirche durch Mangel an Sorgfalt zu Grunde gehen liefs, wie ihm von Michelagnolo in Gegenwart des Papstes vorgeworfen ward.

**) Auszüge aus den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche in einer Chigianischen Handschrift (Cod. H. II. 22), welche Papst Alexander VII. hatte verfertigen lassen, ergeben, dafs Giuliano da San Gallo den 1. Januar 1514, also noch bei Lebzeiten des Bramante, dessen Tod in den Anfang desselben Jahres fällt, als Baumeister angestellt ward. S. Fea Notizie intorno di Raffaele Sanzio etc. p. 12.

***) Vit. di Fra Giocondo T. VII. p. 39.

****) A. a. O. p. 17.

Bramante bei seinen Bauten zu Werke ging, die aber vermuthlich nicht sowohl die Schuld des Architekten war, als der ungestümen Ungeduld Julius II., welche dieser Papst auch bei Gelegenheit der Malereien des Michelagnolo in der Sixtinischen Kapelle so auffallend an den Tag legte.

San Gallo ward wegen seiner Kränklichkeit, auf sein Begehren, anderthalb Jahr nach seiner Anstellung entlassen*). Fra Giocondo entfernte sich von Rom im Jahre 1518 **). Raphael hingegen behielt seine Stelle bis zu seinem Tode im Jahre 1520. Dieser grofse Künstler, den Bramante sterbend Leo X. zum Baumeister der Peterskirche empfohlen hatte, entwarf zu diesem Gebäude einen neuen Plan, welcher den Papst, wegen seiner besonderen Zufriedenheit mit demselben, bewogen zu haben scheint, ihm die oberste Leitung des Werkes zu übertragen ***). Den Worten des Serlio zufolge ****) war dieser Plan nur eine Vollendung des

*) S. Fea a. a. O. Nach den daselbst bekannt gemachten Auszügen aus den Büchern der Bauverwaltung bekleidete San Gallo seine Stelle bis zum 1. Juli 1515. Unrichtig behauptet daher Vasari (vit. di Giuliano da San Gallo T. V. p. 221), dafs dieselbe dieser Künstler gar nicht angenommen habe.

**) Er war bei dem Bau der Peterskirche vom Februar 1514 bis zum 27. März 1518 angestellt gewesen. Fea a. a. O. p. 13 und 15.

***) Das den 1. August 1514 von Pietro Bembo, damaligem Secretär des Papstes, ausgefertigte Breve scheint uns nicht, wie Fea (a. a. O. p. 13) meint, nur eine Bestätigung der früheren, den 1. April desselben Jahres erfolgten Anstellung Raphaels, sondern zugleich seine Ernennung zum ersten Baumeister zu enthalten, wodurch er über seine beiden Amtsgenossen, den San Gallo und Fra Giocondo gesetzt ward, die mit ihm zuvor gleichen Rang behaupteten, ihm aber untergeordnet wurden, nachdem die in diesem Breve ausgedrückte Billigung des Modells von Seiten des Papstes erfolgte. Auch scheint es in der Natur der Sache zu liegen, dafs demjenigen, nach dessen Entwurfe das Gebäude ausgeführt werden sollte, auch die oberste Leitung des Baues übertragen ward. Siehe Beilage No. 1.

****) A. a. O. c. 65. Bramante al suo tempo dette principio alla stupenda fabrica di S. Pietro, ma interrotto dalla morte non lasciò solamente la fabrica imperfetta, ma ancora il modello rimase imperfetto in alcuni parti: per il che diversi ingegni si affatticarono intorno a tal cosa, e fra gli altri Raffaello da

von Bramante unausgeführten Entwurfs, von dem er sich aber bedeutend dadurch entfernt, daſs er anstatt eines griechischen Kreuzes ein lateinisches zeigt; eine Veränderung, die, nach zweimaligem Zurückkehren zu dem ursprünglichen Plane, zuletzt in der Ausführung die Oberhand erhielt, aber nicht glücklich scheint, weil dadurch die groſse Kuppel, auf welcher die vorzüglichste Wirkung des Gebäudes beruht, bei der Annäherung zu demselben, dem Auge verschwindet. Raphaels Plan zeigt drei Schiffe mit eben so vielen Eingängen an der Vorderseite. An beiden Seitenwänden der Kirche sind vertiefte Kapellen. Das Mittelschiff ruht auf Pfeilern, und endigt mit einer Tribune von derselben Gröſse und Form wie die des Querschiffs, ausgenommen, daſs man in jeder der letzteren einen Eingang bemerkt. In allen diesen Tribunen sind mehrere kleine Kapellen, und vor denselben Säulen in zwei Reihen mit untermischten Pfeilern. Die Vorhalle zeigt drei Säulenreihen mit ungleichen Zwischenweiten, und erhebt sich auf einer Plattform, welche Stufen auf drei Seiten umgeben *).

Urbino Pittore, ed anco intelligente nell' Architettura, seguitando però i vestigii di Bramante fece questo disegno. Hierauf folgt der Grundriſs von Raphaels Plan, den man auch bei Bonanni (Tab. 10. p. 54) findet, wo er aber fälschlich dem Bramante zugeschrieben wird, wodurch ohne Zweifel bei neueren Schriftstellern die irrige Nachricht entstanden ist, daſs Bramante derselben ein lateinisches Kreuz ertheilen wollte, da doch die oben angeführten Abbildungen auf Münzen offenbar ein griechisches zeigen.

*) Raphael spricht von seiner Anstellung zum Baumeister der Peterskirche folgendermaſsen in einem Briefe aus Rom, aber ohne Datum (Lett. Pittoriche T. I. p. 83) an seinen Freund, den berühmten Castiglione. „Unser Herr hat mir, indem er mich beehrte, eine groſse Last auf die Schultern gelegt; dieſs ist die Besorgung des Baues der Peterskirche. Ich hoffe zwar nicht zu unterliegen, und um so mehr, da das von mir verfertigte Modell Sr. Heiligkeit gefällt, und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich höher in den Gedanken. Ich wünschte die schönen Formen der antiken Gebäude aufzufinden; nur weiſs ich nicht, ob dieſs nicht der Flug des Icarus sein wird. Vitruv giebt mir groſses Licht, aber nicht so viel als hinreicht.“

Nach Raphaels Tode ernannte Leo X. den Balthasar Peruzzi zum Baumeister *), und trug ihm auf ein Modell nach einem kleineren Plane zu verfertigen, weil ihm Raphaels Entwurf zu weitläuftig schien **). Der Grundriſs dieses neuen Modells, der sich ebenfalls, mit beigefügter Erklärung, in dem erwähnten Werke des Serlio findet ***), zeigt die Kirche in Form eines griechischen Kreuzes, dessen vier Arme sämmtlich mit einer Tribune wie die auf dem Plane Raphaels endigen: vermuthlich folgten hierin beide Künstler der Angabe des Bramante. Nur gedachte Peruzzi nicht allein wie Raphael in jeder Tribune des Querschiffes, sondern auch des Mittelschiffes einen Eingang anzubringen. An den vier Ecken des Gebäudes sollten durch einen Vorsprung in Form eines Quadrats eben so viele Sacristeien gebildet werden, auf denen Glockenthürme errichtet werden konnten. Die groſse Kuppel in der Mitte, bei deren Form Peruzzi so wie Raphael den Plan des Bramante beibehalten wollte, sollten vier andere kleinere umgeben. Dieser Entwurf ist vielleicht der schönste unter allen, die zu der neuen Peterskirche gemacht worden sind; und insbesondere würden die gedachten fünf Kuppeln und vier Glockenthürme sich sehr gut gruppirt, und in dem schönen Geschmack des Peruzzi ausgeführt, eine vorzügliche Wirkung hervorgebracht haben.

Der Bau hatte seit dem Tode Julius II. bis zum Pontificate Pauls III. nur sehr geringen Fortgang. Der Geldmangel, in den Leo X. durch seine verschwenderische Prachtliebe und durch den kostbaren Krieg mit dem Herzog von Urbino versetzt ward, erlaubte ihm nicht den Bau der Peterskirche mit Nachdruck fortzusetzen. Er suchte zu diesem

*) Nach den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche erfolgte die Ernennung des Peruzzi den 1. August 1520. Fea a. a. O. p. 17.

**) Vasari Vit. di Baldassare Peruzzi T. VI. p. 111.

***) Cart. 65. Serlio war, nach Vasari (vit. di Peruzzi, T. VI. p. 117), Erbe des Peruzzi, und vermuthlich auch dessen Schüler. Die von ihm bekannt gemachten Pläne der Peterskirche können daher als authentisch betrachtet werden.

Unternehmen durch Indulgenzen den Beistand der Gläubigen zu erhalten, und veranlaſste dadurch die unheilbar scheinende Spaltung in der christlichen Welt. Sein Nachfolger Hadrian VI., der während seiner kurzen Regierung vornehmlich mit der Beilegung jener geistlichen Unruhen beschäftigt war, und für Kunstangelegenheiten entschiedene Geringschätzung zeigte, kümmerte sich auch um den Bau der Peterskirche nicht. Clemens VII., der nach ihm den apostolischen Stuhl bestieg, wurde durch die gänzliche Erschöpfung der päpstlichen Casse, welche seine unglückliche Theilnahme an dem Kriege gegen den Kaiser Carl V., insbesondere aber die schreckliche Plünderung Roms herbeiführte, an der eifrigen Fortsetzung des Baues verhindert; und daher konnte während der Leitung des Peruzzi, der sie bis zu seinem Tode, im Jahre 1536 behielt, nur die von Bramante angefangene Haupttribune vollendet werden.

Erst unter dem Nachfolger Clemens VII., Paul III. ward der Bau wieder mit Eifer betrieben. Dieser Papst übertrug die Oberaufsicht über denselben dem Antonio da Sangallo, welcher bereits seit der Entlassung seines Oheims Giuliano eine untere Stelle dabei bekleidet hatte *). Derselbe entwarf einen neuen, von den Entwürfen der früheren Architekten sehr abweichenden Plan. Sein Schüler Antonio Labaco verfertigte nach demselben ein groſses Modell von Holz, welches durch zwecklose Ueberhäufung von Säulen, Pilastern und Ausladungen einen ausgearteten Styl der Baukunst offenbart **). Nach ihm sollte die Kirche die Form eines lateinischen Kreuzes in einer Länge von 1040 und einer Breite von 360 Palm erhalten, wodurch sie also noch um 210 Palm

---

*) Vasari Vit. di Antonio da Sangallo T. VII. p. 17. Antonio erscheint in den Büchern der Bauverwaltung Anfangs nur als Zimmermann (Falegname). Aber vom 22. Januar 1517 an findet man ihn daselbst mit der Benennung eines Unterarchitekten (Aiutante dell' Architetto) Fea a. a. O. p. 15.

**) Das Modell des Sangallo wird jetzt in der Peterskirche in dem sogenannten Ottagono di S. Gregorio aufbewahrt. Eine Abbildung desselben in Grundriſs, Vorderseite und Durchschnitt sieht man bei Bonanni T. 14—16. p. 56—58.

länger als das jetzige Gebäude geworden wäre. Das äufsere Gewölbe der grofsen Kuppel sollte sich über zwei Stockwerke von Arcaden, deren Pfeiler Säulen verzieren, und an den beiden Enden der Hauptfaçade zwei Glockenthürme von mehreren Stockwerken, in gleicher Höhe mit der Laterne der Kuppel erheben.

Nach dem Tode des Sangallo im Jahre 1546 wollten die Deputirten der Bauverwaltung seine Stelle dem Giulio Romano übertragen, der sich auch in der Baukunst grofsen Ruf erworben hatte. Er bedachte sich zwar sie anzunehmen, weil er in Mantua, seinem damaligen Aufenthalte, sehr geehrt war, und seine Freunde ihn nicht fortlassen wollten, wäre aber doch vielleicht dazu bewogen worden, hätte ihn nicht sein kränklicher Zustand, auf den bald nachher sein Tod erfolgte, davon abgehalten *).

Paul III. übertrug nun die Leitung des Baues dem berühmten Michelagnolo Buonarroti, der, obgleich er vermuthlich seines hohen Alters wegen, anfänglich der Annahme dieses Antrages sehr abgeneigt war, und ihn daher unter dem Vorwande abzulehnen suchte, die Baukunst sei nicht sein eigentliches Fach, dennoch zuletzt genöthigt wurde, dem Willen des Papstes nachzugeben. Das Modell des Sangallo ward von ihm gänzlich verworfen, indem er behauptete, dafs durch einen minder weitläuftigen Plan das Gebäude an Schönheit gewinnen, und dabei ein bedeutender Aufwand von Zeit und Kosten erspart werden könne **). Um diefs zu beweisen, verfertigte er innerhalb vierzehn Tagen ein neues Modell, mit einem Aufwand von nicht mehr als 50 Scudi, dahingegen das des Sangallo über 4000 gekostet hatte. Er gab der Kirche die Form eines griechischen Kreuzes wieder. Das äufsere Gewölbe der grofsen Kuppel wollte er, zu gröfserer Festigkeit, nicht, wie Bramante, auf Säulen, sondern auf einer Mauer aufführen. Vier kleinere Kuppeln sollten, wie nach dem Entwurfe des Peruzzi, die grofse umgeben. Und der Kirche wollte er eine Vorhalle

*) Vasari Vit. di Giulio Romano T. VII. p. 228.

**) S. die Beilage No. 2. I.

ertheilen, mit einem in der Mitte hervorspringenden Giebeldache, wo sie von einer doppelten, zu beiden Seiten aber nur von einer einfachen Säulenreihe getragen werden sollte.

Dieser Plan erhielt den vollkommensten Beifall des Papstes, der darauf durch ein Motu proprio *) die Ernennung des Michelagnolo zum Baumeister der Peterskirche auf eine für ihn höchst ehrenvolle Weise bestätigte. Es ward ihm darin diese Stelle auf Lebenszeit ertheilt, mit unumschränkter Vollmacht in allen Angelegenheiten des Baues, und völliger Unabhängigkeit von den Deputirten der Bauverwaltung. Er sollte nach Gutdünken das bisher aufgeführte Gebäude ohne alle Rücksicht auf die dadurch verursachten Kosten verändern dürfen, und sein Plan als unveränderlich betrachtet werden, so daſs auch nach seinem Tode keine Abweichung von demselben erlaubt sei. Die unter ihm stehenden Werkmeister sollten nur von ihm abhängig sein, und nach Gutbefinden von ihm ernannt und entlassen werden können. Dabei war auf sein ausdrückliches Verlangen am Anfange des Motu proprio erwähnt worden, daſs er seine bisherigen Bemühungen für den Bau, ohne alle Bezahlung, nur aus Liebe Gottes und wegen seiner Ehrfurcht für die Kirche des Fürsten der Apostel unternommen habe. Und in der That hat er auch in der Folge die ihm von dem Papst für die Peterskirche angebotenen Belohnungen jederzeit abgelehnt **).

Nun begann eigentlich erst die Entstehung des heutigen Gebäudes. Denn was in seiner Anlage von den Entwürfen der vorigen Architekten herrührt, hat doch bei der Ausführung eine gänzlich veränderte Gestalt erhalten. Michelagnolo setzte den Bau bis in das Pontificat Pius IV. fort, hatte aber dabei nicht geringe Widerwärtigkeiten zu erdulden. Das Motu proprio Pauls III. wurde zwar von den folgenden Päpsten bestätigt: aber dennoch konnte er dadurch

---

*) S. dieses Motu proprio, so wie die Bestätigung desselben von Julius III. bei Bonanni p. 61 und 64.

**) Vasari Vit. di Michelagnolo T. X. p. 144. Varchi Orazione funebre p. 36.

nicht vor den Cabalen geschützt werden, die insbesondere auf Anstiften der Anhänger des Sangallo erfolgten, gegen deren Gewinnsucht, wodurch sie den Bau absichtlich in die Länge zu ziehen suchten, er sich sehr stark geäufsert hatte. Dafs er auch sein Vorrecht, die Unterbeamten beim Bau nach eigenem Gutdünken anzustellen und abzusetzen, nicht unbedingt auszuüben vermochte, geht offenbar aus dem Umstand hervor, dafs der von Paul IV. als Unterarchitekt angestellte Pirro Ligorio fortwährend diese Stelle behielt, obgleich er sich dabei als des Michelagnolo bitterster Gegner zeigte *).

Eingetretener Geldmangel verhinderte ihn zwar den Bau in der Folge mit demselben Nachdruck wie in den ersten Jahren nach seiner Anstellung fortzusetzen **). Dennoch aber wurden unter seiner Aufsicht die beiden Tribunen des Querschiffes aufgeführt: statt der acht Altäre, die Bramante in jede derselben setzen wollte, errichtete er nur drei in eben so vielen Nischen. Die Pfeiler der Kuppel liefs er abermals verstärken, und führte den Bau der Trommel derselben bis zum Gewölbe. Da jedoch seine Freunde voraussahen, dafs er ihre Vollendung nicht erleben würde, so beredeten sie ihn vor seinem im 90sten Jahre seines Lebens 1564 erfolgten Tode ein genaues Modell von Holz zum Vorbilde für ihre weitere Ausführung verfertigen zu lassen ***).

Pius IV. ernannte zu seinen Nachfolgern den Jacob Barozzi da Vignola und den Pirro Ligorio, aber dem Motu proprio Paul III. gemäfs, mit dem ausdrücklichen Verbote nicht von dem Plane ihres Vorgängers abzuweichen. Der zunächst folgende Papst Pius V. erneuerte dieses Verbot, und hielt darüber mit solcher Strenge, dafs er den Ligorio, weil er sich, vielleicht nur aus Abneigung gegen den Michelagnolo, zur Uebertretung desselben verleiten liefs, seiner Stelle entsetzte.

*) Vasari a. a. O. p. 173. Ueber die Verdriefslichkeiten des Michelagnolo beim Bau. S. Beilage No. 2. III.

**) S. Beilage No. 2. II.

***) Es wird ebenfalls in der Peterskirche im erwähnten Ottagono di S. Gregorio aufbewahrt.

setzte *). Vignola, der darauf ohne Gehülfen blieb, konnte nur mit wenig Nachdruck den Bau fortsetzen, da der Krieg des Papstes, in Verbindung mit Spanien und Venedig, bedeutende Ausgaben verursachte.

Nach dem Tode des Vignola im Jahre 1573 übertrug Gregor XIII. seine Stelle dem Giacomo della Porta, unter dessen Aufsicht die Gregorianische Kapelle errichtet ward. Sixtus V. liefs darauf unter der Leitung dieses Architekten und des Domenico Fontana innerhalb 22 Monaten das Gewölbe der grofsen Kuppel aufführen, während über 600 Arbeiter damit beschäftigt gewesen waren **). Bald nach dem Tode dieses Papstes unter Gregor XIV. wurde auch die Laterne vollendet, die Kugel und das Kreuz aufgesetzt, und dadurch das ungeheure Gebäude der Kuppel vollkommen geendigt.

Im Pontificat Clemens VIII. wurde die nach diesem Papst benannte Clementinische Kapelle gebaut, der gegenwärtige

*) Vasari Vit. di Michelagnolo T. X. p. 204. Baglione vite de Pittori, Scultori ed Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII. etc. p. 10. Obgleich dem Bericht des Vasari von der Absetzung des Ligorio die Bücher der Bauverwaltung (Fea a. a. O. p. 37 u. 38) zu widersprechen scheinen, da, denselben zufolge, dieser Architekt noch im Jahre 1571 von der Peterskirche Gehalt bezog, so sind wir doch eher geneigt anzunehmen, entweder dafs hier ein Schreibfehler vorgefallen sei, oder dafs Ligorio in der Folge seine Stelle wieder erlangte, als dafs wir die Nachricht eines gleichzeitigen Schriftstellers von einer Begebenheit in Zweifel ziehen möchten, welche die Angelegenheiten des Baues der Peterskirche betrifft, von denen er, den Pius V. nach Rom berief, um seinen Rath darüber zu vernehmen, auf das genaueste unterrichtet sein mufste. Fea scheint bei seiner (a. a. O.), vermittelst der gedachten Urkunden, unternommenen Ehrenrettung des Ligorio an den Vasari gar nicht gedacht zu haben, indem er damit nur den Milizia bekämpft, der, wahrscheinlich aus verworrener Erinnerung des Vasari oder Baglioni, irrig berichtet, dafs diesem Architekten von Paul IV., also noch bei Lebzeiten des Michelagnolo, wegen seiner Händel mit demselben, die Baumeisterstelle der Peterskirche genommen ward, welches doch erst nach dem Tode dieses Künstlers, unter Pius V., erfolgte.

**) Antonio Ciccarelli Vit. di Sisto V.

Hauptaltar errichtet, der Fuſsboden der Kirche erhöht und mit Marmor ausgelegt, und das Gewölbe der Kuppel mit Mosaiken, so wie die Decke des Mittel- und Querschiffes mit vergoldeten Stuckaturen verziert. Die Erhöhung des Fuſsbodens veranlaſste im Jahre 1592 die Zerstörung der Tribune der alten Kirche, die bis dahin innerhalb des neuen Gebäudes war erhalten worden *).

Della Porta leitete den Bau bis zu seinem 1604 erfolgten Tode, worauf Carlo Maderno und Giovanni Fontana damit beauftragt wurden. Das Gebäude war nun in dem von Michelagnolo angegebenen Umfange bis auf die Vorhalle und Vorderseite vollendet, als Paul V., der im Jahre 1605 zur päpstlichen Würde gelangte, mit Beistimmung des Cardinals-Collegiums eine bedeutende Veränderung des bisher befolgten Plans beschloſs. Der vordere Theil der alten Kirche, der bis auf diese Zeit noch gestanden, und von der neuen durch eine Wand geschieden gewesen war, sollte niedergerissen und der Umfang desselben in das neue Gebäude eingeschlossen werden, wodurch es die Form eines lateinischen Kreuzes erhielt, und um 223 Palm gegen Morgen verlängert ward. Hierdurch sind zu dem Plane des Michelagnolo noch drei Kapellen auf jeder Seite hinzugekommen **). Dieſs veranlaſste die Zerstörung der schönen Loggia Alexander IV. und des daranstehenden Theils des vaticanischen Palastes, welcher die eine Seite des ehemaligen Petersplatzes begränzte. Die Ausführung des neuen Entwurfs wurde dem Maderno übertragen. Das Niederreiſsen von dem Rest der alten Kirche begann im Jahre 1606. Den 1. Mai 1607 wurde zu den Seitenmauern bei der Kapelle des heiligen Sacraments, und den 10. Februar 1608

---

*) Die im genannten Jahre erfolgte Zerstörung der alten Tribune erhellt aus einem von Martinetti (T. II. p. 18) angeführten Documente im Archiv der Peterskirche.

**) In dem beigefügten Grundriſs der neuen Peterskirche ist der hintere nach Angabe des Michelagnolo aufgeführte Theil des Gebäudes durch stärkere Farbe als der vordere bezeichnet. Der Zusatz des Maderno beginnt mit den beiden einander gegenüberstehenden Kapellen des Chors und des heiligen Sacraments.

zur Vorderseite der erste Stein gelegt. Hier hatte man dazu den Grund 60, und dort 67 Palm tief gegraben. Die Vorderseite wurde im Jahre 1612 geendigt; und gegen Ende des Jahres 1614 war das ganze Gebäude der Kirche vollendet, ausgenommen die beiden Seitenhallen neben der Vorderseite, auf denen zwei Glockenthürme aufgeführt werden sollten. Zu diesen wurde 1618 der Grund gegraben. Den 18. Novbr. 1626 endlich, an demselben Tage, an welchem der Tradition zufolge der heil. Sylvester die alte Peterskirche geweiht hatte, erfolgte die Einweihung der neuen durch Papst Urban VIII.

Noch fehlten die beiden Glockenthürme, zu denen Bernini, der nach dem Maderno 1629 zum Baumeister war ernannt worden, die Zeichnung verfertigte. Der eine dieser Thürme, an der Vorderseite vom Beschauer links *), war bereits seiner Vollendung nahe, als die von Maderno schlecht angelegten Fundamente **) sich zu senken begannen, und die Mauer der Vorderseite Risse bekam. Obgleich nach der Behauptung der angesehensten Bauverständigen dem Uebel durch Verstärkung der Fundamente konnte abgeholfen werden, so behielt doch die entgegengesetzte Meinung unter dem Nachfolger Urbans III., Innocenz X. die Oberhand ***). Jener Thurm wurde wieder abgetragen; und die Kirche ist seitdem bis auf den heutigen Tag ohne Glockenthürme geblieben. Um dem Platz vor derselben eine ihrer Pracht und kolossalen Gröfse angemessene Gestalt zu geben, liefs Alexander VII. nach der Angabe des Bernini die ihn umgebenden Colonnaden nebst den Gallerien aufführen, welche dieselben mit der Vorhalle der Kirche verbinden; und zuletzt beschlofs Pius VI. diesen ganzen ungeheuren Bau mit der Errichtung der neuen Sacristei.

Nach der Berechnung des Carlo Fontana beliefen sich schon zu seiner Zeit, gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, die Kosten der neuen Peterskirche auf 46,800,498

*) Die Abbildung dieses Thurms findet man bei Carlo Fontana: Il Tempio Vaticano etc. Lib. V. cap. IV. p. 263.

**) S. hierüber das Nähere ebend. Lib. V. cap. III.

***) Baldinacci vit. di Bernino p. 24. e seq.

römische Scudi. Hierbei aber sind noch nicht mit eingerechnet 100,000 Scudi für den Bau, und 12,000 für das Abtragen des erwähnten Glockenthurms, die Kosten des Niederreifsens der alten Kirche, der Modelle und ähnliche Ausgaben. Später sind für Mosaiken und andere Zieraten noch sehr bedeutende Summen verwendet worden. Der Bau der neuen Sacristei hat 900,000 Scudi gekostet; und über 30,000 betragen die jährlichen Ausgaben für die Erhaltung und Ausbesserung des Gebäudes, die Besoldungen der dazu angestellten Personen mit einbegriffen. Hierüber, so wie über die der Kirche ertheilten Vermächtnisse, führt die Aufsicht die von Clemens VIII. niedergesetzte Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro. Sie besteht aus mehreren Cardinälen, von denen der jedesmalige Cardinal-Erzpriester (Cardinale Arciprete) der Peterskirche den Vorsitz führt, und einigen Prälaten, von denen einer, Giudice genannt, alle die Kirche betreffenden Rechtssachen entscheidet; ein anderer, der Economo e Segretario, hat die Oberaufsicht über das ganze Gebäude; aufserdem ist auch noch ein Advocat als Fiscal bei dieser Congregation angestellt.

Die heutige Peterskirche ist in Hinsicht der Gröfse und Pracht, wenn unter der letzteren nur Aufwand von kostbarem Stoff und Zieraten verstanden wird, das erste Gebäude in der Welt, und insofern allerdings sehr merkwürdig. Aber den Ruf auch das vorzüglichste Werk der neueren Baukunst hinsichtlich des Styls und der Schönheit zu sein, konnte sie nur dem verderbten Geschmack der beiden letztverflossenen Jahrhunderte verdanken. Sie bringt bei ihrer ungeheuren Gröfse nichts weniger als einen grofsen Eindruck auf das Gemüth hervor; und merkwürdig genug, dafs man diesen Mangel, welcher hinreichend ist sie zu einem verfehlten Kunstwerk zu machen, für einen Vorzug angesehen hat, indem man bewunderte, dafs ihre Gröfse nicht durch den Totaleindruck des Ganzen den Anschauer ergreift, sondern erst nach und nach durch Betrachtung der einzelnen Theile bemerklich wird, und dafs demnach dieselbe sich nur vermittelst des combinirenden Verstandes offenbart.

Die Construction des Gebäudes, wie wir es jetzt vor uns sehen, ist das Werk des Michelagnolo und des Maderno. Der Plan jenes grofsen Künstlers zeigt zwar so wenig als seine übrigen architektonischen Werke einen reinen Geschmack der Baukunst; aber dennoch wäre die unveränderte Beibehaltung desselben immer noch sehr zu wünschen gewesen. Dafs der Zusatz des Maderno das Gebäude völlig verdarb, scheint keinem Zweifel unterworfen, und ist auch bereits, insbesondere von Milizia, bemerkt worden. Denn durch den gröfseren Umfang, den es erhielt, ist seine Wirkung nur um so kleinlicher worden. Die grofse Kuppel, das Vorzüglichste des Gebäudes, worauf, nach der Grundanlage desselben, seine gröfste Wirkung berechnet war, ist dadurch bei der Ansicht der Vorderseite soweit zurückgetreten, dafs sie nur in bedeutender Entfernung in ihrer ganzen Gestalt erscheint. Noch weit mehr aber mufsten defswegen die vier kleineren Kuppeln verschwinden, die Michelagnolo, so wie vor ihm Peruzzi, zu errichten gedachte, um die grofse nicht zu isolirt erscheinen zu lassen, und man hat daher die Aufführung der beiden hinteren mit Recht unterlassen, weil sie gänzlich versteckt geblieben wären, und dadurch ihren Endzweck verfehlt hätten. Im Vergleich mit der jetzigen nach der Angabe des Maderno aufgeführten Hauptfaçade wäre die des Michelagnolo, was man auch an ihr aussetzen könnte, doch immer noch sehr würdig erschienen; und im Inneren des Gebäudes gewähren, in dem Zusatz jenes Architekten, insbesondere die vom Seitenschiffe mit ihren sechs ovalen und dadurch wie zusammengedrückt scheinenden Kuppeln eine sehr ungünstige Wirkung.

Die Sculpturen, Malereien und Mosaiken könnten, mit Ausnahme einiger wenigen, meist für die alte Kirche verfertigten Werke nur durch das reiche und mannigfaltige Bild merkwürdig sein, das sie von dem entarteten Zustande der Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gewähren. Eine ausführliche Beschreibung derselben, wie man sie bei Schriftstellern der beiden letzten Jahrhunderte findet, ist daher sehr unangemessen, und wir werden sie nur so kurz als möglich anzeigen, ausführlicher dagegen

die wenigen Denkmäler alter Zeit, als es gewöhnlich geschehen ist.

In Betreff der Sculptur, die in der Peterskirche vornehmlich durch die Grabmäler der Päpste Gelegenheit zu prächtigen kolossalen Arbeiten fand, erscheint hier in der That der Hauptsitz derjenigen Epoche, in welcher der Geschmack des Bernini die Herrschaft führte. In Hinsicht der Malerkunst sieht man daselbst, mit wenigen Ausnahmen, nur Nachahmungen von Mosaik, in welche seit Urban VIII. sowohl Oel- als Frescogemälde nach und nach übertragen worden sind. Diese Kunst gelangte zwar dadurch zu einer zuvor noch nie erreichten Vollkommenheit, ward aber in der Peterskirche meist zu Copien so unbedeutender Gemälde verwendet, daſs der dabei nothwendige Aufwand von Zeit, Kosten und technischer Geschicklichkeit nur als zwecklose Verschwendung betrachtet werden kann.

Beilagen

zu der vorstehenden Geschichte des Baues der neuen Peterskirche.

1.

Breve Leo X. an Raphael von Urbino.

Da Dich der Architekt Bramante auſser in der Malerkunst, in der Du bekanntlich so ausgezeichnet bist, in der Aufführung von Gebäuden für so tüchtig gehalten, daſs er bei seinem Sterben mit Recht erachtete, es könne Dir der Bau der von ihm begonnenen Kirche des Fürsten der Apostel zu Rom anvertraut werden, und Du uns dieſs durch Anfertigung eines Plans dieser Kirche, welcher noch fehlte, und durch Ueberreichung eines Entwurfs des ganzen Werkes gründlich und hinlänglich bewiesen hast: so ernennen wir, da uns nichts wichtiger ist als die schleunigste und prachtvollste Vollendung dieses Heiligthums, Dich zum Meister dieses Baues mit einem Gehalt von 300 Goldstücken, welche Du jährlich von unsern Vorstehern der Gelder, die für den

Bau dieses Heiligthums ausgegeben werden und bei uns einkommen, erhalten sollst, welche Dir diefs Gehalt, sobald Du es verlangst, in bestimmten Raten nach Mafsgabe der verflossenen Zeit oder auch ohne Verzug monatlich auszahlen sollen. Dich aber ermahne ich, diesem Amte Dich also zu unterziehen, dafs Du in seiner Ausübung sowohl auf Deinen Ruf und Namen, wozu Du im jugendlichen Alter einen guten Grund legen mufst, als auch auf unsre Hoffnung von Dir und unsre väterliche Gesinnung gegen Dich, endlich auch auf die Würde und den Ruhm dieses Heiligthums, das bei weitem das heiligste und gröfste von allen auf dem ganzen Erdkreise stets gewesen, und auf unsre dem Fürsten der Apostel selbst gebührende Andacht Rücksicht genommen zu haben scheinest.

Den 1. August. Im zweiten Jahr. Rom.

Dafs Raphael die Oberaufsicht über den Bau der Peterskirche führte, scheint auch aus einem späteren an ihn gerichteten päpstlichen Breve vom 27. August 1515 hervorzugehen, worin ihm die Besorgung der Bausteine übertragen wird. Der Papst sagt darin: Ich ernenne Dich daher, den ich zum Meister dieses Baues gemacht habe, zum Vorgesetzten über alle Mauern und Steine, die man von jetzt an in und aufserhalb Rom in einem Umkreise von 10 Miglien ausgraben wird, damit Du sie mir ankaufest, wenn sie zum Bau dieses Tempels angemessen sind.

2.

Briefe Michelagnolo's über diesen Bau.

I.

Ueber das Modell des Sangallo äufsert sich Michelagnolo in folgendem hier in der Uebersetzung mitgetheilten Briefe an einen gewissen Messer Bartolomeo, dessen Zuname unbekannt ist. Lett. Pittoriche Tom. VI. p. 26.

Man kann nicht läugnen, dafs Bramante in der Baukunst so tüchtig war wie irgend einer, den es seit dem Alterthume gegeben hat. Er legte den ersten Grund zur

Peterskirche, nicht voller Verwirrung, sondern mit Ordnung, einfach, hell und freistehend, so dafs sie nicht zum Schaden des Palastes gereichte, und, wie noch jetzt bekannt ist, für ein schönes Werk gehalten ward; so dafs jeder, der sich von der besagten Anordnung des Bramante entfernte, wie Sangallo that, sich von der Wahrheit entfernt hat. Und ob dem also sei, kann jeder mit vorurtheilsfreien Augen sehen. Es benimmt zuerst durch seinen äufseren Umfang dem Plane des Bramante alles Licht; und diefs nicht allein, sondern es hat auch für sich selbst kein Licht zu so vielen Schlupfwinkeln über und unter den Chören, welche gute Gelegenheit zu unendlichen Bübereien geben, da sich in ihnen Banditen verbergen können, Falschmünzerei getrieben werden kann und dergleichen, so dafs am Abend, beim Verschliefsen der Kirche, wenn nöthig wäre die darin Verborgenen aufzusuchen, man sie nur mit Mühe finden würde. Dabei wäre noch dieser andere Nachtheil, dafs bei dem Umfange, den die besagte Composition des Bramante nach dem äufseren Zusatz des Modells erhielt, nöthig sein würde, die Pauluskapelle, die Zimmer der Kanzlei *), der Ruota und mehrere andere niederzureifsen; ja ich glaube, dafs die Sixtuskapelle nicht ganz davonkommen würde. Was den fertigen Theil des äufseren Umkreises anbetrifft, der 100,000 Scudi kosten soll, so ist diefs nicht wahr, denn man könnte ihn mit 16,000 machen, und sein Niederreifsen wäre ein geringer Verlust, weil die Steine und Fundamente daselbst nicht gelegener kommen könnten, und beim Bau dadurch 200,000 Scudi und 300 Jahre Zeit erspart werden würde **). So scheint mir die Sache und ohne Parteilichkeit: denn der Sieg wäre ein grofser Verlust für mich. Und wenn ihr diefs dem Papste zu erken-

*) Stanze del piombo hat das Original; es sind die Zimmer wo die Bullen versiegelt werden.

**) Diese hier angeführte Zahl der Jahre, die bei einem neuen Plane erspart werden könnten, scheint so übertrieben, dafs sich mit Recht ein Schreib- oder Druckfehler vermuthen läfst. Nach Vasari (Vit. di Michelagnolo T. X. p. 144) sprach Michelagnolo nur von 50 Jahren Zeitersparnifs.

nen geben wollt, so thut ihr mir einen Gefallen, denn ich befinde mich nicht wohl.

Euer Michelagnolo Buonarroti.

II.

Diesen Geldmangel erwähnt Michelagnolo in seiner schriftlichen Antwort an den Vasari auf die durch denselben erhaltene Einladung des Herzogs Cosmus nach Florenz zu kommen. Der Anfang derselben lautet in der Uebersetzung also:

Mein lieber Georg, ich rufe Gott zum Zeugen an, wie ich gegen meinen Willen mit gröfster Gewalt von dem Papst Paul III. vor zehn Jahren bei dem Bau der Peterskirche in Rom angestellt worden bin; und hätte man bis heute fortgefahren wie damals an dem gedachten Bau zu arbeiten, so wäre ich nun so weit damit gekommen, dafs ich wünschen könnte dorthin (nach Florenz) zurückzukehren. Aber aus Mangel an Geld ist er sehr verzögert worden, und wird, während er zu mühsameren und schwierigeren Theilen gelangt ist, dergestalt verzögert, dafs ihn jetzt verlassen zu wollen nichts Anderes seyn würde, als mit grofsem Schimpf und Unrecht den Preis der Arbeit verlieren, in der ich die gedachten zehn Jahre aus Liebe Gottes verharret bin u. s. w.

III.

Von den Verdrüfslichkeit des Michelagnolo beim Bau der Peterskirche zeugt insbesondere folgender Brief desselben an den Cardinal di Carpi (Lett. Pittoriche T. VI. p. 28).

Herr Franz Dandini sagte mir gestern Ew. Erlaucht und Hochwürdigen Gnaden hätten gegen ihn geäufsert, dafs der Bau der Peterskirche nicht schlechter als gegenwärtig von statten gehen könne; eine in der That für mich sehr schmerzliche Aeufserung, sowohl weil Hochdieselben nicht von der Wahrheit unterrichtet worden sind, als weil ich meiner Pflicht gemäfs mehr als alle andern Menschen seinen guten Fortgang wünschen mufs, und ich glaube mit Wahrheit versichern zu können, dafs nach dem, was nun daran gearbeitet wird, er nicht besser gehen kann. Aber weil etwa eigenes

Interesse und mein hohes Alter mich leicht betrügen, und daher meiner Absicht zuwider Schaden und Nachtheil dem genannten Bau bringen könnten, so gedenke ich, sobald ich nur kann, Seine Heiligkeit unsern Herrn um Entlassung zu bitten; ja sogar um Zeit zu gewinnen, will ich wie ich hiermit thue, Ew. Erlaucht und hochwürdigen Gnaden ersuchen, mich von dieser Beschwerde befreien zu wollen, deren ich mich, wie Hochdieselben wissen, auf Befehl der Päpste bereitwillig siebzehn Jahre ohne Bezahlung unterzogen habe, in welcher Zeit man deutlich sehen kann, wie viel durch mich an dem erwähnten Bau geschehen sei. Ich wiederhole nochmals inständigst um die Gewährung meiner Entlassung zu bitten, wodurch Hochdieselben mir keine ausgezeichnetere Gnade erzeigen könnten; und mit aller Ehrfurcht küsse ich Ew. Erlaucht und hochwürdigen Gnaden unterthänigst die Hände.

Im Hause den 13ten September 1560.

Michelagnolo Buonarroti.

2.

Beschreibung der Kirche.

a. Der Petersplatz mit dem Obelisken.

Der Petersplatz (A) nebst den Colonnaden und Gallerien desselben.

Zu dem eigentlichen Petersplatze gelangt man von der Engelsburg vermittelst eines andern Platzes, welcher den Namen Piazza de' Rusticucci führt, und 360 Palm in der Länge, und 304 in der Breite mifst. Der Petersplatz selbst (A) *) entspricht durch seine Gröfse dem ungeheuren Umfange des Gebäudes. Er besteht aus zwei Theilen, von denen der vordere die Form einer Ellipse, und der hintere die eines regelmäfsigen Vierecks hat. Die gröfste Breite des vorderen beträgt 1074, und die des hintern 504 Palm im Durchmesser, ohne den Raum der Säulengänge, welche jenen auf beiden Seiten in der Form von zwei Halbcirkeln umgeben, die ihn vorn

*) Die auf diese Weise angezeigten Buchstaben und Zahlen beziehen sich auf den beigefügten Plan Tab. III.

gegen Piazza Rusticucci offen lassen; hinten aber an zwei Gallerien stofsen, die sich an der Vorhalle der Kirche endigen, und den hintern Platz zu beiden Seiten begränzen. Die gedachten Säulengänge sind unstreitig das beste Bauwerk des Bernini, und gewähren, obgleich der Styl nicht rein genannt werden kann, einen majestätischen Eindruck. Sie bestehen aus vier Reihen, in denen 284 Säulen und 88 Pfeiler drei bedeckte Gänge bilden, die zusammen in der Breite 82 Palm messen. Im mittelsten dieser Gänge können zwei Kutschen bequem neben einander fahren. Die Höhe der Säulen so wie der Pfeiler beträgt 57½ Palm, mit Inbegriff der Basen und Capitäle. Die Basen sind von toscanischer, die Schäfte und Capitäle von dorischer, und das Gebälke von jonischer Ordnung. Ein runder Travertin (A) zwischen den Springbrunnen (CC) und dem Obelisk (B) zeigt den Punkt an, wo die Radien der verschiedenen Säulenreihen vereinigt erscheinen, so dafs man nur Eine Reihe zu sehen glaubt. Auf der Ballustrade, welche nach der Seite des Platzes um das Dach der Säulengänge und Gallerien herumgeht, stehen 162 Statuen von Heiligen und Ordensstiftern, die, nach des Bernini Zeichnung, angehende Bildhauer seiner Zeit verfertigt haben.

Die Kosten zum Bau dieser Colonnaden und Gallerien beliefen sich nach des Bonanni Berechnung auf 850,000 Scudi. Alexander VII. legte den 25sten August des Jahres 1667 den ersten Stein zu denselben. Ihre Vollendung aber erfolgte erst unter seinem Nachfolger, Clemens IX. Sie veranlafsten das Niederreifsen einer bedeutenden Anzahl von Gebäuden, unter denen sich der Palast der Familie Cibo und das Haus befand, welches Raphael zu seiner Wohnung erbaute, und damals dem Priorat von Malta gehörte *).

*) Carlo Fontana Lib. IV. cap. I. p. 177. Die Hauptfaçade von dem erwähnten Hause Raphaels ist abgebildet in der Racolta dei Palazzi moderni des Ferrerio, mit dem Titel: Facciata del Palazzo et Habitazione di Rafaele Sanzio da Urbino, su la Via di Borgho novo fabricato con suo disegno l'anno MDXIII in circa, e seguito da Bramante da Urbino. Vasari (Vit. di Raffaele T. V. p. 284) scheint ebenfalls zu sagen, dafs dieses

Im Pontificat Benedict XIII. wurde der Platz gepflastert, wozu die Kosten von 88,000 Scudi von den Einkünften der Peterskirche bestritten wurden.

Der Obelisk (B). Der Obelisk, der sich auf der Mitte des Platzes erhebt, ist nach dem Zeugniſs des Plinius eine der beiden Spitzsäulen, welche der König von Aegypten, Nuncoreus, des Sesoosis (Sesostris) Sohn, den Herodot Pheron nennt, in Heliopolis zum Weihgeschenk des Sonnentempels errichtete. Champollions Untersuchungen *) haben bewiesen, daſs er Ramesses VII., des groſsen Ramesses oder Sesostris Sohn war, der zweite König der neunzehnten Dynastie, der vom Jahr 1418—1473 v. Chr. Aegypten beherrschte. Nach den Angaben Herodots und Diodors war jeder der beiden Obelisken 100 Ellen hoch zu acht Breite, was mindestens 150 und 12 Fuſs ergiebt. Bei der Zerstörung von Heliopolis durch Cambyses theilte er wahrscheinlich das Loos der übrigen Denkmäler ägyptischer

---

Gebäude nach der Angabe Raphaels, aber unter der Leitung des Bramante aufgeführt worden sei. Seine Worte sind: per lasciare memoria dise, fece egli murare un palazzo in Roma in Borgo nuovo, il quale Bramante fece condurre digetto. Andere haben die Erfindung dieses Gebäudes dem Bramante zugeschrieben. In der erwähnten Abbildung zeigt es nichts von dem Style dieses Architekten. Es scheint auch Veränderungen erlitten gehabt zu haben; wenigstens sind die Zieraten zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Stockwerkes offenbar aus einer spätern als Raphaels Zeit. Alexander VII. lieſs von demselben vor seiner Zerstörung einen genauen Plan verfertigen, der sich in der Chigianischen Bibliothek befindet. Aus demselben ergiebt sich, daſs es sich von den beiden Armen der heutigen Säulengänge in einer Länge von ungefähr 400 Palm bis zu dem gegenwärtigen Brunnen der Piazza Rusticucci erstreckte. Die Hauptfaçade lag gegen die Peterskirche. Siehe Fea Notizie intorno di Raffaele da Urbino etc. pag. 31.

*) Seconde lettre à M. le Duc de Blacas Aulps 74 et suiv. cf. 153—157. Zoega (de obel. S. 605 cf. 642) läſst ihn unbegreiflicherweise von Semenpsertis, Amasis Sohn, errichten, indem er ihn mit dem von August im Circus aufgestellten verwechselt.

Gröfse und Religion, die jener Eroberer verstümmeln und zerstreuen liefs, wie Strabo namentlich von den dortigen Obelisken erwähnt. Von Heliopolis liefs ihn Caligula im dritten Jahre seiner Regierung (im J. Chr. 39) nach Rom bringen und im vaticanischen Circus aufrichten, und er allein unter allen Obelisken des alten Roms entging dem Umsturz, indem er neben der alten Peterskirche unbeschädigt auf der Spine des Neronischen Circus stehen blieb *).

Er wurde (wohl ohne Zweifel von dem gedachten Kaiser) dessen beiden Vorgängern, August und Tiber, geweiht, wie die an dem untersten Theile des Schaftes an der Morgen- und Abendseite wiederholte antike Inschrift zeigt **). Er ruhte auf dem Postamente, auf dem wir ihn noch gegenwärtig sehen, vermittelst vier Würfel (astragali) von vergoldetem Metall, deren Höhe 1¼ Palm beträgt. Zwei derselben waren mit Niethen in der Form eines Schwalbenschwanzes versehen, und damit 1½ Palm tief in den Stein des Postaments eingesetzt, die beiden anderen ruhten auf demselben ohne alle Befestigung. Die letztern wiegen 600, jene aber 800 Pfund. Aus ihnen machte die Sage des Mittelalters, da das ganze Postament mehrere Jahrhunderte verschüttet war, vier metallene Löwen ***). Den Gipfel schmückte

---

*) Zum Andenken seiner ehemaligen Stelle sieht man auf dem Gange, welcher von der Kapelle des Chors zur heutigen Sacristei der Peterskirche führt, einen viereckigen Stein mit der Inschrift: Sito del Obelisco fino all' anno MDLXXXVI. Die Beschreibung des Obelisken an seinem früheren Orte siehe bei Domenico Fontana della Trasportazione dell' Obelisco Vaticano. Roma 1590. S. 8. Ebendas. S. 14. Vergl. Michele Mercati degli obelischi di Roma. Roma 1589. p. 240.

**) Divo Caesari Julii F. Augusto Tiberio Caesari divi Augusti F. Augusto sacrum.

***) Petrarca und der Lebensbeschreiber Nicolaus V., Manetti, sprechen von ihnen, als hätten sie sie gesehen: ja noch am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, nachdem die Basis des Obelisken schon im Anfange des sechzehnten in ihrer richtigen Gestalt durch Schrift und Kupfer bekannt geworden, und der ganze Obelisk seit mehr als hundert Jahren auf dem Petersplatze aufgerichtet, und von den Augenzeugen seiner Auf-

150 Pferde erforderte: allerdings ein weit geringerer Aufwand von Kraft in Vergleich mit den 20,000 Menschen, deren nach Plinius ein ägyptischer König bei einer solchen Aufrichtung bedurfte, wenn gleich die Masse bedeutend gröfser sein mochte. Der Donner der Kanonen und das Geläute der Glocken verkündeten den glücklichen Ausgang des Unternehmens zum grofsen Ruhme des Architekten. Doch wird erzählt, dafs derselbe bei seiner Berechnung nicht auf die Ausdehnung der Stricke Rücksicht genommen habe, und daher der Obelisk nicht auf die rechte Stelle gekommen sein würde, wenn nicht ein Matrose, Bresca di S. Remo, der sich unter den Zuschauern befand, jenes Verfahren bemerkte, und ungeachtet des strengen Befehls, nicht durch den mindesten Laut die Arbeiter zu stören: Acqua alle funi! (Wasser auf die Stricke!) gerufen, und dadurch den Fontana auf den Gedanken gebracht hätte, die Stricke begiefsen zu lassen *). Den 27sten des gedachten Monats wurde der Obelisk als ein heidnisches Idol nach einer feierlichen Procession beschworen (exorcisirt) und darauf dem heiligen Kreuze geweiht. Dieses Bild der Erlösung wurde dann auf seinem Gipfel errichtet, eben wie nachher auf den meisten übrigen Obelisken. Die Kosten dieses Unternehmens beliefen sich auf 37,900 Scudi, ohne das zu dem Kreuze und den Löwen verwandte Metall zu rechnen, welches von der päpstlichen Kammer dazu hergegeben ward **). Der Grund, auf wel-

*) Der Matrose erhielt dafür, auf seine Bitte, für sich und seine Nachkommen das Recht, die Kirchen Roms mit den Palmen zu versehen, welche in denselben am Palmsonntag ausgetheilt werden. Ich mufs inzwischen bemerken, dafs ich von diesem Vorfall keine Nachricht bei gleichzeitigen Schriftstellern gefunden habe. Vielleicht ist es eine der vielen Erfindungen, womit die Masse der Menschen sich tröstet, wenn dem Genius etwas gelingt.

**) Die genauesten Nachrichten über diese Aufrichtung finden sich in dem oben angeführten Werke des Domenico Fontana. Die demselben beigefügten Kupfertafeln stellen die Maschinen, Gerüste und Manipulationen dar, welche man dabei in Anwendung brachte. Da die Schrift selten geworden war, fügte Zabaglia eine neue Ausgabe derselben seinem Werke über

welchem der Obelisk jetzt steht, wurde 33 Palm tief und 60 in das Gevierte ausgegraben, und mit grofser Vorsicht zur Aufnahme desselben zubereitet. Das antike Postament erhebt sich in einer Höhe von 5 Palm auf drei modernen Stufen von Travertin. Auf ihnen ruht zuvörderst eine Basis von weifsem Marmor, welche 22½ Palm in der Länge, 15 in der Breite, und 4½ in der Höhe mifst. Dem Mercati zufolge entspricht ihre Gröfse den Mafsen der Spina des Circus, in deren Mitte sie ursprünglich eingesetzt war. Auf ihr erst erhebt sich das eigentliche Postament, welches aus vier Stücken von rothem Granit besteht. Es hat zu unterst eine viereckige Basis mit einem Gesims, dann ein Piedestal, darauf ein anderes Gesims, und zuletzt abermals ein Piedestal. Die Höhe des ersten dieser Stücke beträgt 4¼, die des zweiten 13, die des dritten 4, und die des vierten 11 Palm. Auf dem letztern erhebt sich der Obelisk, wie ehemals, vermittelst der vier oben erwähnten Würfel. Diese sind aber durch die vier bronzenen Löwen versteckt, die sich auf das Wappen Sixtus V. beziehn, und von denen der Obelisk scheinbar getragen wird. Das Gesims des obersten Piedestals ist neu und hinzugefügt worden, um etwas mehr Raum für diese Löwen zu gewinnen. Gegen die natürliche Regel der Architektur ist aber das obere Piedestal, welches der Quadratur des Obelisken entspricht, breiter als das untere, und, wie Fontana bemerkte, nebst dem Gesims, auf dem es ruht, von schlechterer Arbeit als der übrige Theil des Postaments. Fontana glaubte defswegen in jenem Piedestal einen Rest von älteren Werken zu erkennen, dessen man sich bei der Aufrichtung des Obelisken in Rom zu dem Postamente desselben bedient hätte. Der Obelisk selbst ist ebenfalls aus rothem Granit, wie alle Monumente dieser Art. Von allen bekannten Obelisken ist nur er und die beiden, welche ehemals vor dem Mausoleum des

---

Maschinen als Anhang bei. Die Maschinen u. s. w. sind auch in des Carlo Fontana Werke: Il Tempio Vaticano e suo origine, abgebildet und erklärt. Man vergleiche auch über die Aufrichtung des Obelisken Mercati in dem oben genannten Werke.

August errichtet waren, und gegenwärtig vor S. Maria Maggiore und auf Monte Cavallo stehn, ohne alle hieroglyphische Inschrift. Diese Erscheinung muſs um so mehr auffallen, wenn man annimmt, was Champollions Untersuchungen zu beweisen scheinen, daſs alle Obelisken nur Einweihungsdenkmäler der Tempel waren, vor denen sie standen, und also wesentlich einen historischen Charakter haben, und eine Inschrift erfordern. Eine andere Seltsamkeit bietet das Verhältniſs der Höhe zur Breite dieses Obelisken dar. Jene beträgt 113½, die unterste Breite 12, und die oberste, unter der Spitze, 8 Palm. Nun verhält sich die Höhe des Schafts bis zur Spitze an den übrigen Obelisken ungefähr wie 10, oder nach Mercati bei den nicht beschriebenen, wie 11 zu 1 zur untersten Breite, und dem zufolge müſste sie in diesem 120 Palm messen, da sie nur 107½ beträgt. Dabei miſst die auffallend kurze Spitze, deren Länge an andern Obelisken ungefähr dem Maſse der untersten Breite entspricht, nicht mehr als die Hälfte derselben, nämlich 6 Palm. Demnach würden dem gesammten Obelisken 13 Palm an seiner ursprünglichen Höhe fehlen: angenommen, daſs er nur oben verstümmelt gewesen.

Plinius sagt von ihm: er allein von allen sei bei der Aufrichtung (molitio) zerbrochen. Da nun der Obelisk keine Spur einer Zusammensetzung zeigt, so muſs ihm ein Stück fehlen, entweder von der Zeit des Caligula an oder von einer früheren Epoche. Zoega bezieht dieſs auf die erste Aufrichtung in Aegypten, wofür er keinen Grund anzuführen weiſs als den Ausdruck, daſs er von allen allein gebrochen sei, da sich in Rom damals nur die zwei von Augustus errichteten befanden. Allein wie sollte Plinius wissen, daſs in Aegypten nur bei diesem ein Unglück vorgefallen? Wäre ferner der Obelisk oben bei der Aufrichtung unter Nuncoreus zerbrochen, so würde die nach dem Verlust der ursprünglichen verfertigte Spitze desselben gleiche Arbeit mit dem Uebrigen des Monumentes zeigen. Aber Fontana, welcher sie nach der Niederlassung des Obelisken genauer betrachten konnte, als wir es jetzt bei der beträcht-

lichen Höhe vermögen, fand sie von anderen Händen und weniger fein gearbeitet.

Wir würden also diesen Unfall von der Aufrichtung unter Caligula verstehen, sei es, daſs von der Wegschaffung aus Aegypten (was mir das wahrscheinlichste ist) oder der eigentlichen Aufrichtung in Rom die Rede sein soll. Allein ein von Fontana bemerkter Umstand leitet auf eine andere Erklärung.

Er fand nämlich den untersten Theil des Schaftes sehr beschädigt, und namentlich den breiten Theil, der auf dem Würfel aufsitzt, vom Wetter zerfressen: eine um so auffallendere Erscheinung, da die dem Wetter ausgesetzten Seitenflächen ganz und gar nicht verwittert, so wie, mit Ausnahme einer kleinen Beschädigung an der westlichen Seite, vollkommen erhalten sind. Es ist also fast nothwendig anzunehmen, daſs der Obelisk eine lange Zeit hindurch auf dem Boden gelegen habe, und zwar unten zerbrochen, so daſs die Verwitterung eintreten konnte, vor welcher das Schleifen die Seitenflächen bewahrte. Nun erzählt Strabo, wie die Obelisken in dem zu seiner Zeit schon ganz wüsten Heliopolis theils noch ständen, theils darnieder lägen: sämmtlich mehr oder weniger durch Feuer und Verstümmelung von Cambyses beschädigt; die zwei am wenigsten beschädigten habe August nach Rom bringen lassen.

Nehmen wir an, daſs unser Obelisk zu den niedergestürzten und verstümmelten gehört habe, so erklärt sich jene Verwitterung des untern Schaftes sehr leicht. Das Zerbrechen unter Caligula muſs alsdann den obern Theil getroffen haben, und die Spitze wäre hiernach damals gearbeitet, was nicht in Widerspruch steht mit der geringeren Vollendung derselben in Vergleich mit der alten Arbeit aus der goldenen Zeit der Pharaonischen Kunst. Man rechnete damals darauf, daſs nie ein menschliches Auge diesen Unterschied bemerken würde, während man in der ägyptischen Kunst vollendete, um zu vollenden.

So erklärt sich also, daſs wir von der alten Weihinschrift des Sohns des Sesostris gar keine Spur finden; denn sie war gewiſs oben und unten, oder wenigstens an einem

der Enden angebracht. Jene kleinen Obelisken des Mausoleums ermangelten, wie wir bestimmt wissen, wenigstens des Pyramidions, welches, wenn nicht schon früher zerstört, bei der Aufstellung in Rom abgehauen ward, des metallnen Schmucks wegen, den man ihm bestimmt hätte.

Nur bei jener Annahme können wir auch die Angabe der ehemaligen Höhe einigermafsen erklären. 100 Ellen sind nach der gewöhnlichen Annahme 150 antike Fufs oder ungefähr 200 Palm *). Nach den Berechnungen neuerer französischer Gelehrten würden aber 100 ägyptische Ellen 171 französische Fufs oder 249 Palm entsprechen, die Elle nämlich zu 246½ Linien gerechnet. Rechnet man zu der Höhe des jetzigen das an der Spitze Fehlende und die sehr zusammengesetzte und hohe Basis des Caligula mit, so kommt man doch nur auf 185 Palm: und wie unzulässig ist diese Berechnung! Leider ist zu einer Höhe von 100 Ellen die Breite von 8, d. h. über 14 antike Fufs, die Herodot und Diodor dem Obelisken geben, mit jenem Verhältnifs der Höhe zur Breite bei den übrigen Obelisken nicht zu vereinigen: wäre die Breite richtig, so konnte die Höhe 88 betragen, allein die wirklichen Mafse stimmen damit nicht. Der untere Schaft mifst jetzt statt fast 20 nur 12 Palm oder 9 antike Fufs: diefs giebt für eine Basis von 20 Palm die unsinnige Höhe von 430. Man mufs sich also mehr an die Angabe der Höhe halten, und zu dieser gelangt man nur bei der obigen Annahme.

Die unter Sixtus auf dieses Monument gesetzten Inschriften beziehen sich auf das heilige Kreuz, dem es gewidmet ist. Oben unter der Spitze des Obelisken, an der Seite gegen die Peterskirche liest man:

Sanctissimae Cruci sacravit Sixtus V. Pont. Max. e priori Sede avulsum et Caesaribus Augusto et Tiberio J. F. ablatum.

Auf dem untersten Piedestal des Postamentes steht an der Seite gegen Morgen:

---

*) S. I. Theil S. 42. 43.

Ecce Crux Domini sagite partes adverse vicit Leo de Tribu Juda.

Gegen Abend:

Christus vincit Christus regnat Christus imperat Christus ab omni malo plebem suam defendat.

Gegen Mitternacht:

Sixtus V. Pont. Max. Cruci invictae Obeliscum vaticanum ab impura superstitione expiatum iustius et felicius consecravit anno MDLXXXVI Pont. II.

Gegen Mittag:

Sixtus V. Pont. Max. Obeliscum vaticanum ad Apostolorum Limina operoso labore transtulit anno MDLXXXVI Pont. II.

Ueberdieſs steht noch zum Andenken des Architekten, welcher den Obelisken hier errichtete, folgende Inschrift auf der untersten Basis von Granit an der Seite gegen Mitternacht:

Domenicus Fontana ex Pago Mili novocomensis transtulit et erexit.

Das metallene Kreuz auf dem Gipfel erhebt sich auf den Wappenzeichen Sixtus V., den drei Bergen und dem Stern, und miſst mit denselben 26 Palm. Mit Inbegriff dieser Zierat beträgt die ganze Höhe dieses Monumentes nach Carlo Fontana 180¼ Palm. Die bronzenen Adler und Laubgewinde, die den Schaft des Obelisken unter der antiken Inschrift verzieren, wurden erst im vorigen Jahrhundert unter Innocenz XIII. verfertigt. Die Adler beziehen sich auf das Wappen dieses Papstes. In demselben Pontificat sind auch die kleinen Säulen mit Ketten um dieses Monument errichtet worden. Rings um dieselben sind auf dem Fuſsboden auf elliptischen Travertinplatten die Namen der verschiedenen Winde an der Seite der ihnen entsprechenden Himmelsgegend angezeigt. Endlich ist im Jahre 1817 auf dem Platze eine Mittagslinie angelegt worden, welcher der Obelisk durch seinen Schatten zum Zeiger der im Laufe des Jahres erfolgenden Veränderungen des Standpunktes der Sonne im Verhältniſs zur Erde dient.

Spring-brunnen (C).

Die beiden **Springbrunnen** (C), die sich zu beiden Seiten des Obelisken in diametraler Linie des Petersplatzes erheben, gewähren dem letzteren eine vorzügliche Zierde, insbesondere durch den grofsen Reichthum des Wassers, welches durch die Aqua Paola dahin geleitet wird. Von ihrer Höhe von 35 Palm springt das Wasser 25 Palm empor, und fällt über zwei Schalen von orientalischem Granit in einen Wasserbehälter hinab, dessen Umfang 126 Palm beträgt. Den an der Seite des vaticanischen Palastes gelegenen hatte bereits Innocenz VIII. in einfacherer Gestalt, vermuthlich nur mit der unteren der beiden Granitschalen von 72 Palm im Umfange, 300 Palm weit von dem Obelisken, der Porta Angelica gegenüber, errichten lassen. Seine gegenwärtige Gestalt erhielt er unter Paul V. nach Angabe des Maderno, und wurde dann unter Alexander VII. nach dem Orte, wo er jetzt steht, versetzt. Der andere dieser Springbrunnen wurde erst im Pontificat Innocenz XI. angelegt *).

Treppen.

Zu beiden Seiten der **Treppen**, die von dem Platze zur Vorhalle der Kirche führen, stehen (aa) die von Mino del Regno **) unter Pius II. verfertigten Statuen der Apostel Petrus und Paulus, die sich ehemals vor der alten Peterskirche befanden. Die Treppe besteht aus 22 Stufen von Travertin in drei Absätzen. Ihre Länge mifst 240, und die Breite 292 Palm. Sie wurde unter Paul V. angelegt: die mittleren sehr niedrigen Stufen (Cordoni) (D) in zeltförmiger Gestalt (Padiglione) wurden erst unter Alexander VII. nach Angabe des Bernini hinzugefügt. Die letztere hat in der Mitte einen Streifen von Granit.

b. Die Vorderseite und Vorhalle.

Vorderseite und Vorhalle der Kirche.

Die nach Angabe des Carlo Maderno aufgeführte Vorderseite ist mit 8 Säulen, 4 Pilastern und 6 halben Pilastern von gleicher Höhe und sämmtlich von korinthischer Ordnung geschmückt. Sie begreift

---

*) Carlo Fontana. Lib. IV. cap. VI und VII.

**) Vasari Vit. di Mino del Regno e Paolo Romano Tom. III. p. 346.

die Vorhalle und die über derselben befindliche Gallerie, in deren Mitte die Loggia erscheint, von welcher der Papst den Segen am grünen Donnestage und am Ostertage ertheilt. Ist das Conclave im Vatican, so wird von ihr der neu erwählte Papst dem versammelten Volke angekündigt: jederzeit aber erfolgt seine Krönung auf derselben.

Die Vorderseite mifst in der Breite 504 und in der Höhe von der Plattform der Treppe an, 202½ Palm. Die Säulen haben im Durchmesser 12 und in der Höhe mit Inbegriff der Basen und Capitäle 126 Palm. Das gesammte Gebälke ist 26 Palm hoch, und die darüber befindliche Attike 43. Ueber derselben erhebt sich eine 8 Palm hohe Balustrade, auf welcher die Statuen des Heilandes, der heiligen Jungfrau und der Apostel stehen: nur der heilige Petrus fehlt, da sich seine Bildsäule schon am Fufs der Treppe befindet, und man sie daher hier nicht wiederholen wollte. Sie sind sämmtlich von Travertin; und jede derselben mifst in der Höhe 25½ Palm.

Die Vorhalle (F) hat in der Länge 318, in der Breite 57, und in der Höhe 90 Palm. Es führen zu ihr fünf Eingänge. In jedem der drei gröfseren stehen vier antike Säulen: in dem mittleren sind zwei derselben von Paonazzetto, und zwei von africanischen Breccia. Die letzteren standen ehemals dem Eingange zunächst im Mittelschiffe der alten Kirche, wie wir in der Beschreibung derselben erwähnten. Die übrigen dieser Säulen sind theils von Granit, theils von Cipollino. Alle haben moderne Capitäle von jonischer Ordnung. An der Aufsenseite über dem mittleren Eingange ist ein Bassorilievo von Bonvicino, den Heiland vorstellend, der dem heiligen Petrus die Schlüssel übergiebt. Der mit verschiedenen Marmorarten ausgelegte Fufsboden der Vorhalle wurde nach Angabe des Bernini unter Clemens X. verfertigt, und hat daher das Wappen dieses Papstes. Die vergoldeten Stuccaturzieraten der gewölbten Decke sind von der Erfindung des Carlo Maderno und von ziemlich gutem Geschmack. Aufser Arabesken und ähnlichen Verzierungen bemerkt man darunter mehrere Reliefs, welche Gegenstände aus dem Leben der Apostel vorstellen. Auf dem Gesims zu

beiden Seiten einer jeden Lunette sind sitzende Bildsäulen heiliger Päpste mit ihrem Namen.

Navicella des Giotto.

Die Lunette über dem mittleren Eingange der Vorhalle schmückt das unter dem Namen der Navicella bekannte Mosaik von Giotto, welches sich ehemals im Vorhofe der alten Kirche befand, in deren Beschreibung wir es auch bereits erwähnten. Nach einer Urkunde im Archiv der Peterskirche *) liefs es der Cardinal Jacob Stefaneschi, Neffe Bonifacius VIII., im Jahre 1298 für den Preis von 2220 Goldgulden verfertigen. Dem Vasari zufolge bediente sich Giotto bei diesem Werke der Beihülfe des Pietro Cavallini **). Es stellt den heiligen Petrus vor, welcher auf dem galiläischen Meere zu Christo wandelt, während das Schiff, in dem sich die übrigen Apostel befinden, heftig von den Winden bewegt wird. Der Gegenstand hat hier eine durchaus symbolische Bedeutung. Das Schiff bezeichnet die Kirche, die bei allen Erschütterungen sich durch göttlichen Beistand aufrecht erhält. Die Widersacher sind in den beiden in der Luft schwebenden Dämonengestalten der personificirten Figuren der Winde angedeutet. Ueber ihnen erscheinen, wie zum Schutz der Kirche und der Bezeugung ihrer Wahrheit, vier auf Wolken ruhende Heilige, vermuthlich die vier grofsen Propheten des alten Testamentes. Der Angelfischer auf dem Vorgrunde, vom Beschauer links, auf einer Klippe sitzend, ist wie auf alten christlichen Reliefs eine symbolische Vorstellung des Erlösers, nach seinen zu den Aposteln Petrus und Andreas gesprochenen Worten „ich will Euch zu Menschenfischern machen." Die kleine Figur in bischöflicher

---

*) Diese Urkunde findet man bei Baldinucci, Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua, T. I. p. 44.

**) Vasari Vit. del Cavallini T. II. p. 196. Wenn Bottari (Anmerk. z. Vasari Vit. di Giotto T. II. p. 89) behauptet, dafs an der Ausführung dieses Werkes auch Simon Memmi Theil nahm, so ist diefs ohne Zweifel ein Irrthum. Denn die Stelle des Vasari, auf die sich Bottari zu berufen scheint, sagt nur, dafs Memmi seinem Meister Giotto nach Rom folgte, als er daselbst die Arbeit dieses Mosaiks unternahm. (S. Vasari Vit. di Simon Memmi T. II. p. 207).

Kleidung, auf dem Vorgrunde vom Beschauer rechts, unter der Figur des Heilandes, stellt vermuthlich den Cardinal Stefaneschi vor.

Dieses Mosaik hat in seinem gegenwärtigen Zustande, mit Ausnahme der Composition, wenig von dem Styl des Giotto. Als es bei der gänzlichen Zerstörung der alten Peterskirche unter Paul V. von seiner ursprünglichen Stelle weggenommen ward, gingen die in der Luft erscheinenden Figuren und der Angelfischer verloren, und wurden nachher von Marcello Provenzale neu verfertigt *). Man brachte es darauf an eine Mauer des päpstlichen Palastes. Weil es aber daselbst zu sehr dem Einflufs der Witterung ausgesetzt war, so liefs es Urban VIII. im Jahre 1639 über den Haupteingang der Peterskirche einsetzen, zuvor aber eine Copie desselben in Wasserfarben von Francesco Berretta verfertigen **), um, wenn es bei dieser Versetzung zu Grunde gehen sollte, wenigstens die Composition zu erhalten. Unter Innocenz X. kam es wieder an die unter Paul V. erhaltene Stelle des päpstlichen Palastes zurück, und blieb dort bis zur Erbauung der Colonnaden der Peterskirche im Pontificat Alexander VII. Unter Clemens X. ward es endlich von Orazio Manetti restaurirt, oder vielmehr, wie Baldinucci sagt ***), neu verfertigt, und da eingesetzt, wo man es gegenwärtig sieht ****).

Die zwei Hallen (G), auf denen die Glockenthürme aufgeführt werden sollten, zu beiden Seiten der Vorhalle, sind 66½ Palm lang und 43 breit. Ihre Höhe ist der der Vorhalle gleich. Man gelangt von dieser zu ihnen durch zwei Eingänge, unter denen acht Säulen, vier von Granit und vier

*) Baglioni Vit. de' Pittori, Scultori, ed Architetti p. 349.

**) Diese Copie schenkte darauf Urban VIII. der Kirche della SS. Concezione dei Cappucini zu Rom, wo man sie noch gegenwärtig über dem Eingange sieht.

***) A. a. O. p. 48.

****) Richardson, Traité de la Peinture, et de la Sculture (T. III. p. 538) erwähnt einer Originalzeichnung des Giotto zu diesem Mosaik, die in den Besitz seines Vaters aus der Sammlung des Vasari gekommen sei. Auf dieser Zeichnung fehlte der oben erwähnte Angelfischer, welcher demnach erst bei der Ausführung dieses Werkes von dem Künstler hinzugesetzt ward.

von Cipollino, stehen. In der einen derselben steht die Reiterstatue Constantins des Grofsen von Bernini, und in der anderen die Carls des Grofsen von Cornacchini. Ueber der Attike dieser Hallen erscheinen die Zifferblätter der unter Pius VI. verfertigten Uhren, die eine nach italienischer, die andere nach gewöhnlicher Art die Stunden zu zählen. Die Glocken befinden sich in der Attike der später an die Vorhalle angebauten Seitenhallen, vom Beschauer links. Die gröfste, welche 20,000 Pfund wiegt, und über 10 Palm im Durchmesser hat, wurde unter Pius VI. gegossen. Eine andere, die ehemals in der Kirche S. Tomaso in Formis war, ward im Jahre 1288 von Guido da Pisa verfertigt.

Von der Vorhalle führen fünf Eingänge in die Kirche. Vier derselben messen 33 Palm in der Höhe und 16¼ in der Breite. Kleiner als diese ist die heilige Thür, die letzte zur Rechten beim Eintritt in die Vorhalle. Sie ist nur im Jubeljahre geöffnet, die übrige Zeit aber durch eine Mauer verschlossen, auf der sich ein metallenes Kreuz befindet, das man aus Andacht zu küssen pflegt. Bei jedem Jubiläum wird ein neues verfertigt, und das alte erhält der Cardinal-Erzpriester der Peterskirche. Der röthlich-gelbe Marmor, aus welchem die Pfosten dieser Thür verfertigt sind, führt davon den Namen Porta Santa. Ihre Eröffnung und Verschliefsung beim Anfang und Ende des Jubiläums, geschieht jederzeit von dem Papste selbst mit grofser Feierlichkeit, bei den anderen drei Patriarchalkirchen hingegen von eigens dazu bevollmächtigten Cardinälen (Cardinali legati a latere).

Drei der gedachten fünf Thüren schmücken, zu beiden Seiten, zwei cannelirte Säulen von phrygischem Marmor oder Paonazzetto. An der mittleren, dem Haupteingange, sind die bronzenen Thürflügel, welche Eugen IV. für die alte Peterskirche verfertigen liefs. Nach dem Bericht des Vasari ward dieser Papst dazu durch die berühmten Thüren des Lorenzo Ghiberti am Baptisterium zu Florenz veranlafst. Sie kommen aber nicht allein diesen bei weitem nicht gleich, sondern sind überhaupt, im Verhältnifs zur Vollkommenheit der Sculptur damaliger Zeit, von ziemlich roher Arbeit. Als ihren Meister

Bronzene Thüren von Antonio Filarete.

nennt Vasari den Antonio Filarete und Simone, einen Bruder des bekannten Bildhauers Donatello. Da aber die Inschriften dieses Werkes nur den ersteren anzeigen, so kann Simone nur als untergeordneter Gehülfe des Antonio Theil daran genommen haben.

Sie sind sehr reich mit erhobener Arbeit geschmückt. Jeder Flügel hat drei gröfsere, und zwischen diesen zwei kleinere Felder: bei den gröfseren entsprechen die in ihnen befindlichen Darstellungen heiliger Gegenstände auf dem einen Flügel den gegenüberstehenden auf dem andern. In den beiden oberen ist der Heiland und die heilige Jungfrau, auf Thronen sitzend, gebildet: in den beiden darauf folgenden mittleren der Apostel Petrus, dem vor ihm knieenden Papst Eugen IV. die Schlüssel reichend, und der Apostel Paulus; dem letzteren zur Seite steht ein Gefäfs, woraus eine Pflanze entspriefst, auf der ein Vogel sitzt, vermuthlich eine Anspielung auf den Beinamen dieses Apostels in der heil. Schrift: vas electionis; beide Apostel sind stehend vorgestellt. Auf den beiden untersten Feldern ist ihre Hinführung zum Richtplatz und ihr Märtyrertod gebildet. Auf dem Relief links vom Beschauer, das Märtyrerthum des heil. Paulus vorstellend, sieht man im Hintergrunde diesen Apostel, der nach seinem Tode der heiligen Plantilla erscheint, und ihr den von ihr empfangenen Schleier zurückgiebt. Auch sind hier in der Luft schwebende Vögel und einige vierfüfsige Thiere zu bemerken, unter denen sich, vielleicht als eine symbolische Vorstellung des Märtyrerthums, ein Löwe befindet, der ein Reh zerfleischt. Bei der Hinrichtung des heil. Petrus sieht man den Tiberflufs, jenseits desselben eine auf Waffen sitzende und von Waffen umgebene Roma, mit einer Bildsäule des Mars in der Hand, so wie die beiden Pyramiden, zwischen denen der Apostel gekreuzigt ward; nämlich das Grabmal des Cestius, und das vermeinte des Scipio Africanus, welches bis auf Alexander VI. auf dem Wege von der Engelsburg nach der Peterskirche stand. Zwischen diesen beiden Monumenten ist das Grabmal Hadrians vorgestellt, wie man sich damals seine ursprüngliche Gestalt dachte.

Die vier kleineren zwischen diesen gröfseren befindlichen Reliefs beziehen sich auf die Vereinigung der morgenländischen Kirchen mit der römischen unter Eugen VI. und auf die Krönung Kaiser Sigismunds durch denselben. Vom Beschauer links unter der Figur des Heilandes sieht man die Abfahrt des Kaisers Johannes Paläologos von Constantinopel, dann seine Landung zu Ferrara, wohin das Basler Concilium verlegt worden war, und seine Audienz daselbst bei dem Papste, welcher dem vor ihm knieenden Kaiser die Hand reicht; das Schiff des Johannes ist mit dem kaiserlichen Wappen des doppelten Adlers geschmückt.

Die Gegenstände des Reliefs unter der Figur der heil. Jungfrau, vom Beschauer rechts, sind: die in der Kirchenversammlung zu Florenz vom Jahr 1439 erfolgte Vereinigung der griechischen und lateinischen Kirche, wobei man den Kaiser Johannes Paläologos, dem Papste gegenüber sitzend, bemerkt; dann die Abreise des ersteren mit seinem Gefolge zu Pferde von Florenz, und endlich, wie er sich an den Bord des Schiffs begiebt, das ihn von Venedig nach Constantinopel zurückführt. Er trägt, aufser bei der Audienz beim Papst, wo er mit entblöfstem Haupt erscheint, einen oben zugespitzten Hut, dessen vordere Krempe die Form eines langen Schnabels hat. Sein Gefolge ist mit grofsen Mützen, zum Theil in derselben Gestalt, wie die der heutigen Griechen vorgestellt.

Unter der Figur des heil. Paulus sieht man Papst Eugen IV. auf seinem Throne sitzend, wie er den vor ihm knieenden Sigismund, welcher in der einen Hand das Schwert, in der andern den Reichsapfel hält, zum Kaiser krönt. Hinter ihm steht der Präfect von Rom, ein Schwert in der Hand haltend. In der zweiten Abtheilung dieses Reliefs, vom Beschauer links: Eugen IV. und Sigismund zu Pferde, durch die beistehenden Namen bezeichnet, auf dem nach der Krönung gewöhnlichen Spazierritt, bei welchem der Kaiser dem Papst den Steigbügel zu halten pflegte; und in der dritten ein geharnischter Ritter, der eine Fahne mit dem päpstlichen Wappen Eugen IV. trägt; vermuthlich der damalige Bannerherr (Gonfaloniere) der Kirche: unter ihm

befindet sich die sehr undeutlich gewordene Inschrift: Antonius de Jodoc . . . ; ihn begleiten ein Krieger zu Fufs und ein Knappe mit einem Hunde.

Ueber diesem Relief befindet sich folgende Inschrift, die sich eigentlich auf das gegenüberstehende Relief des andern Flügels bezieht:

> Ut Graeci Armeni Aethiopes hic aspice et ipsa
> Romanam amplexa est gens Jacobina fidem.

Das Relief unter der Figur des heil. Petrus bezieht sich auf die Vereinigung der äthiopischen Jacobiten mit der römischen Kirche, im Jahr 1441. Die erste Abtheilung vom Beschauer rechts stellt den Einzug der äthiopischen Gesandten in Rom dar; voran reitet ein Stabträger (mazziere); der ihm zunächst Folgende, mit einem Kreuze in der Hand, ist vermuthlich das Oberhaupt dieser Gesandtschaft, der Abt Andreas vom Orden des heil. Antonins. In der zweiten Abtheilung dieses Reliefs, links vom Beschauer, ist die Kirchenversammlung dargestellt, auf welcher die Vereinigung geschah; der Abt Andreas empfängt von dem vor ihm auf dem Thron sitzenden Papste das Glaubensbekenntnifs der katholischen Kirche.

Ueber diesem Relief liest man die Inschrift:

> Sunt haec Eugenii monumenta illustria Quarti
> Excelsi haec animi sunt monumenta sui.

Genien mit dem Wappen Eugen IV. sind über dem linken, mit den päpstlichen Schlüsseln über dem rechten Flügel angebracht. In der arabeskenartigen Einfassung von Laubwerk mit Thieren, Vögeln, Profilköpfen, von denen die mit Lorbeer bekränzten wahrscheinlich römische Kaiser vorstellen u. s. w., sind auch die Wölfin mit Romulus und Remus, Leda mit dem Schwan, Ganymed mit dem Adler, und andere heidnische Gegenstände dargestellt. Unter der Enthauptung des heil. Paulus ist eine kleine Medaille mit dem durch die Umschrift beurkundeten Profilkopfe des Antonio Filarete. Man bemerkt an ihr auch noch Reste von der ehemaligen Vergoldung dieser Thüren, von der Flavio Biondo spricht.

Um diesen Thüren die dem Eingange der neüen Peterskirche entsprechende Gröſse zu ertheilen, erhielten sie unter Paul V. oben und unten Zusätze. Das Relief, das man gegenwärtig auf dem unteren Zusatze *) an der inneren Seite sieht, wird von Vasari als gleichfalls ganz unten befindlich angeführt, es muſs daher, als die Thüren jene Zusätze erhielten, herunter gerückt worden sein. Nach der Inschrift, Antonius et Discipuli, stellt es den Meister dieses Werks, den der Cirkel in der Hand bezeichnet, im Reihentanz mit seinen Schülern vor; auf ihm sind noch zwei Figuren zu bemerken, von denen die eine auf einem Maulthier, die andere auf einem Kamel reitet; oben darüber steht die Inschrift:

Ceteris operae pretium, fastus summusve mihi **).

An der Wand zwischen den Thüren sind drei Inschriften aus der alten Peterskirche eingemauert. Die eine ent-

---

*) A. a. O.

**) Diese Thüren sind, aber sehr schlecht, abgebildet bei Ciampini Vetera Monumenta T. I. C. V. p. 43. Die kleinen Reliefs insbesondere sind so unrichtig, daſs es scheint, es habe der Zeichner die Originale nur wie im Traume gesehen. Diese aber hat Ciampini bei seinen Erklärungen vermuthlich gar nicht angesehen, ungeachtet er in Rom wohnhaft war. Die auf die Vereinigung der griechischen und äthiopischen Kirche mit der katholischen bezüglichen Vorstellungen hat er wahrscheinlich deſswegen richtig erklärt, weil er die von ihm angeführten Abbildungen bei Lambeccius Bibl. Vindob. T. 8. p. 504. vor Augen hatte, die zwar ebenfalls schlecht, aber doch in gröſserem Format als die des Ciampini, und im Wesentlichen richtig sind. Hingegen aber glaubte dieser Schriftsteller in den Reliefs, welche die Krönung des Kaisers Sigismund und die damit in Verbindung stehenden Begebenheiten vorstellen, Gegenstände zu erkennen, die sich auf die Vereinigung der Chaldäer und Maroniten mit der römischen Kirche beziehen, obgleich man dabei in sehr leserlicher Inschrift Incoronatio Imperatoris Sigismondi liest. Vasari (a. a. O.) erklärt die Reliefs unter den Figuren des Heilandes und der heil. Jungfrau fälschlich für Gegenstände aus dem Leben derselben. Die beste Abbildung befindet sich in dem neu herausgekommenen Werke von Pistolesi.

hält die Bulle Bonifacius VIII. zur Einsetzung des Jubiläums, vom 22sten Februar 1300; die andere die Grabschrift Carls des Großen auf Papst Hadrian I., welche in der Beschreibung der alten Basilica mitgetheilt ist; und die dritte die Schenkung einiger Oelpflanzungen an die Peterskirche zur Unterhaltung der Lampen.

c. Das Innere der Peterskirche.

Maße derselben.

Die Peterskirche hat, nach der Ausmessung des Carlo Fontana, vom Haupteingange bis zum Ende der Tribune eine Länge von 829¼, mit Inbegriff der Vorhalle aber und der Dicke der Mauern 947 Palm. Die Länge des Querschiffs beträgt im Lichten 615, und mit der Dicke der Mauern und der äußern Pilaster 671 Palm. Das Mittelschiff ist in dem vordern von Maderno hinzugefügten Theile 123, und in dem hintern gegen die Tribune 107 Palm breit. Seine Höhe mißt in diesem Theile 200, und in jenem 207 Palm. Jedes der beiden Seitenschiffe hat in der Länge 280, in der Breite 29⅚, und in der Höhe 65 Palm. Die große Kuppel erhebt sich von dem Fußboden der Kirche bis zum Auge der Laterne in einer Höhe von 562½, und bis zum Gipfel des Kreuzes von 593 Palm *).

Mittelschiff (H).

Das Mittelschiff (H) hat vier auf großen Pfeilern ruhende Bogen, welche Durchgänge zu den Seitenschiffen bilden. Jeder Pfeiler ist mit zwei korinthischen Pilastern geschmückt, deren Gebälke zu schwer erscheint, und daher ein plumpes Ansehn gewährt. Das über dem Hauptgesims sich erhebende Tonnengewölbe ist, wie das des Querschiffes, mit vergoldeten Stuckarbeiten in gutem Geschmack verziert. Die ebenfalls vergoldeten Stuckaturen der Gewölbe der drei Tribunen, unter denen man

*) Auf dem Fußboden des Mittelschiffes ist durch metallne Sternchen mit beigefügten Namen die Länge der nach der Peterskirche größten Kirchen Europa's, im Verhältniß zu diesem Gebäude angezeigt. Hiernach beträgt die Länge der Pauluskirche in London 710, des Doms in Mailand 606, der ehemaligen Pauluskirche zu Rom 572, und der Kirche der heiligen Sophia zu Constantinopel 492 Palm.

Gruppen aus Raphaels Tapeten bemerkt, sind erst im Pontificat Benedicts XIV. nach Angabe des Vanvitelli verfertigt worden, Die Decke der Kirche wurde zum Theil unter Clemens XIV. und Pius VI. erneuert, daher man an ihr das Wappen und den Namen dieser Päpste bemerkt. Auf dem Fuſsboden, unweit vom Haupteingange, ist die groſse runde Porphyrplatte eingesetzt, über welcher in der alten Peterskirche, wie wir in der Beschreibung derselben bemerkten, über den Kaiser bei seiner Krönung ein Gebet gesprochen wurde: später empfingen auf ihr die Päpste den Lehnstribut für das Königreich Neapel.

Die Zieraten der Pfeiler unter den Bogen und in den Seitenschiffen tragen einen sehr geschmacklosen Charakter. Sie bestehen theils aus Feldern in mannigfaltiger Form mit eingelegtem buntem Marmor, theils in erhobenen Arbeiten von der Erfindung des Bernini, in denen öfter wiederholt Engel erscheinen, welche Medaillons mit Bildnissen heiliger Päpste, oder die dreifache Krone, oder die päpstlichen Schlüssel halten. Ueber den Bogen des Mittelschiffes sieht man personificirte Figuren der Tugenden von Stuck, und in den Nischen zwischen den Pilastern, sowohl hier als im Querschiffe, marmorne Bildsäulen der vornehmsten Ordensstifter, von Rusconi, Le Gros und anderen Bildhauern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verfertigt.

Bronzene Statue des heil. Petrus.

Zur Rechten, am letzten Pfeiler des Mittelschiffes, steht die bronzene Bildsäule des heiligen Petrus, der die rechte Hand zum Segnen erhebt, und in der Linken die Schlüssel hält. Es ist die oben bei Beschreibung der ältesten Peterskirche erwähnte. Von dem Kloster S. Martino kam sie neben den Altar der heiligen Processus und Martinianus, der deſshalb gewöhnlich Altare di S. Pietro di bronzo hieſs, und ward zuletzt unter Paul V. an dem gegenwärtigen Orte aufgestellt. Nach den von Torrigio *) angeführten Nachrichten im Archiv der Peterskirche hätte sie Leo I. zwischen den Jahren 440 und 460 verfertigen lassen; und man hat die Vermuthung geäu-

*) Sac. Grot. Vat. p. 126 u. 127.

geäufsert, dafs dieser Papst dazu durch die Befreiung Roms von der Gefahr des Attila veranlafst war, deren Abwendung nach der bekannten Sage durch den wunderbaren Beistand der Apostel Petrus und Paulus erfolgte. Die oben angeführte verloren gegangene Inschrift scheint allerdings auf einen byzantinischen Ursprung zu deuten: und Torrigiò's ungenannte Nachrichten sind sicher keine alten, sondern nur Vermuthung einer späteren Zeit. Allerdings aber dürfen wir dieses Werk seinem Charakter nach in die frühesten Zeiten der christlichen Kunst setzen, in welchen sie sich noch nicht von dem antiken Styl entfernt hatte. Die fast zu gut für diese Epoche scheinende Ausführung veranlafste vielleicht die Meinung, dafs wir in demselben eine Statue des heidnischen Alterthums sehen, die in spätern christlichen Zeiten durch neuen Kopf und Hände in den heiligen Petrus verwandelt ward. Aber da diese Annahme der Umstand widerlegt, dafs jene Theile keine von den übrigen verschiedene Arbeit zeigen, so erhalten die angeführten Nachrichten, die sie für ein Werk des fünften Jahrhunderts erklären, durch den Styl und Charakter derselben die gröfste Wahrscheinlichkeit. Der weifse Marmorsessel, welcher gegenwärtig dieser Statue zum Sitze dient, ist, nach dem Geschmack der Zieraten zu urtheilen, aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Sie steht auf einem mit grünen Porphyrplatten ausgelegten Postamente von sicilianischem Jaspis aus der Zeit Benedict XIV. Durch das andächtige Küssen der Füfse ist insbesondere der rechte mehr als der andere vorwärts stehende, fast ganz abgenutzt worden. Am St. Petersfeste erscheint sie mit dem päpstlichen Ornat bekleidet.

Die Confession (d).

Die Confession (d) erhielt ihre gegenwärtige Ausschmückung unter Paul V., nach Angabe des Carlo Maderno. Vor derselben ist ein vertiefter Platz (f), zu welchem eine doppelte Treppe von weifsen Marmorstufen herabführt. Er ist oben von einem Geländer von buntem Marmor umgeben. Die Wände, so wie der Fufsboden desselben sind mit kostbaren Steinen ausgelegt. Auf dem gedachten Geländer brennen jederzeit neun und achtzig Lampen, welche in Füllhörnern von v r.

goldetem Metall stehen. Die Lampen sind gegenwärtig ebenfalls von Metall, indem die silbernen die Franzosen zur Zeit der Revolution weggenommen haben. Unter einer Nische (e) in der Mitte der Vorderseite der Confession ruhen die Gebeine des heiligen Petrus: sie heifst daher Confession im engeren Verstande. Ihren Fufsboden bedeckt eine metallene Platte, worauf die neu geweihten Pallien der Erzbischöfe und Patriarchen gelegt werden. Ihre Wände sind mit alten, unter Urban VIII. erneuerten Mosaiken geschmückt, welche den Heiland nebst den Aposteln Petrus und Paulus vorstellen. Die Thür wurde unter Innocenz III. für die alte Peterskirche verfertigt. Sie ist von vergoldeter Bronze, und mit Laubwerk in durchbrochener Arbeit und den Brustbildern des Heilandes und der Apostel Petrus und Paulus geschmückt. An jeder Seite derselben stehen zwei Säulen von gelblichem Alabaster, Alabastro Cotognino genannt, mit Capitälen von vergoldetem Metall. Aus dem letztern sind auch die Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus von Bonvicino verfertigt, welche in zwei Nischen zu beiden Seiten der gedachten Säulen stehen. Der Confession gegenüber auf dem vorerwähnten vertieften Platze (f) ist die Bildsäule Pius VI. von Canova, welche den Papst betend vorstellt. Derselbe hatte gewünscht, dafs ihm hier, wo er oft unbemerkt zu beten pflegte, eine ganz einfache anspruchslose Statue errichtet werden möchte.

Hauptaltar.

Der Hauptaltar wurde unter Clemens VIII. errichet, und von diesem Papst den 26sten Juli 1594 geweiht. Seine obere Platte besteht aus einem einzigen Stück Marmor von mehr als 19 Palm in der Länge und 9 in der Breite. In ihm ist der alte, der Tradition zufolge von dem heil. Sylvester geweihte, Hauptaltar eingeschlossen. Dreimal im Jahre, zu Weihnachten, Ostern und am St. Peterstage, und überdem bei jeder Heiligsprechung hält der Papst auf diesem Altare Hochamt. Nur er darf auf diesem und den Hauptaltären der andern römischen Patriarchalkirchen Messe lesen. Vertritt daher ein Cardinal seine Stelle, welches am Feste der Cathedra zu geschehen

pflegt, so mufs derselbe besondere Vollmacht dazu durch ein päpstliches Breve erhalten.

Das grofse Tabernakel über dem Hauptaltar, welches nach des Bernini Zeichnung unter Urban VIII. verfertigt ward, ist ein sehr kolossales und kostbares, aber geschmackloses Werk. Sowohl das Dach, in Form eines Baldachins, als die vier gewundenen Säulen, von denen es getragen wird, sind von vergoldeter Bronze, deren Gewicht sich auf 186,000 römische Pfund beläuft. Seine Höhe beträgt, mit Inbegriff des auf dem Gipfel stehenden Kreuzes, über 129 Palm *). Die Kosten der Arbeit beliefen sich auf 60,000, und die der Vergoldung auf 40,000 Scudi. Das dazu verwendete Metall wurde von der Decke der Vorhalle des Pantheons genommen, wie sowohl eine Inschrift daselbst als der gleichzeitige Schriftsteller Torrigio bezeugt **).

Abgesehn, dafs dieses Tabernakel durch seinen Styl keine erfreuliche Wirkung gewährt, verkleinert es auch den Totaleindruck von der Gröfse der Kirche, indem es beim Eintritt in dieselbe ihren hintersten Theil dem Auge ziemtich verdeckt, und dadurch die Anschauung ihrer Länge verhindert.

---

*) Ganz grundlos ist die sehr verbreitete Annahme, dafs dieses Tabernakel so hoch wie der Palast Farnese sei. Denn die Höhe des letzteren beträgt 182 Palm, also 52 mehr als die von jenem.

**) Sac. Grott. Vat. p. 143. In der Descrizione della sacrosanta Basilica Vaticana. Ediz. III. Roma 1816. p. 88 wird dagegen berichtet: die Bücher der Bauverwaltung ergäben, dafs man aus Venedig durch den dortigen Nuntius Agucchia das dazu nöthige Metall hatte kommen lassen; aufserdem sei auch in Rom der Vorsicht halben auf drei verschiedenen Wegen welches angeschafft worden: dahin gehören nun die 8374½ Pfund, welche man vom Pantheon weggenommen, und dem Bernini zu jenem Zweck übergeben habe, der sie aber der päpstlichen Kammer wieder zurück erstattete, nebst 3152 Pfund von dem aus Venedig angekommenen Metall, da man ihrer zur Aufführung des Tabernakels nicht mehr bedurfte. Eine genauere Prüfung dieser Thatsache behalten wir uns für die Beschreibung des Pantheons vor.

An den Abenden des grünen Donnerstages und Charfreitages wurde sonst vor dem Hochaltare ein metallenes, 33 Fuſs hohes Kreuz, von 314 Lampen erleuchtet, aufgehängt. Das Werkzeug der Leiden des Erlösers wurde dadurch auf eine bedeutend sinnliche Weise in den Tagen der Gedächtniſsfeier derselben verherrlicht. Aber die schöne Wirkung, welche diese Beleuchtung hervorbrachte, zog eine groſse Menge Volks, insbesondere die Fremden herbei, wodurch so groſse Unordnung in der Kirche zu herrschen pflegte, daſs man sich eher in einem Redoutensaale als in einem zum Gottesdienste bestimmten Gebäude zu befinden glaubte. Und aus diesem Grunde ward sie von dem Papste Leo XII. im Jahre 1824 untersagt, und ist seitdem unterblieben.

Die Kuppel (B).

Die groſse Kuppel (B), welche sich über dem Hauptaltar erhebt, der vorzüglichste Theil des ganzen Gebäudes zeichnet sich auch in ihrer Verzierung des Innern, welches wir hier allein zu betrachten haben, durch guten Geschmack sehr vortheilhaft vor dem Uebrigen aus. Die Trommel ist zwischen den Fenstern mit 32 gekuppelten Pilastern von korinthischer Ordnung geschmückt. Sowohl diese als die Anordnung der Felder, welche die Mosaiken begreifen, die das Gewölbe verzieren, verdienen alles Lob. Die letzteren stellen die Figuren des Heilandes, der heiligen Jungfrau, der Apostel und anderer Heiligen, nebst mehreren Engeln vor. Sie sind von der Erfindung des Arpino, welcher auch die Zeichnung von dem Bilde des ewigen Vaters, ebenfalls in Mosaik, am Gewölbe der Laterne verfertigte. Von derselben Arbeit sind auch die vier Evangelisten an den Bogenwinkeln der vier Pfeiler der Kuppel, nach der Erfindung des Giovanni de' Vecchi und Cesare Nebbia ausgeführt. Die gedachten Pfeiler haben 320 Palm im Umfange. In den untern Nischen derselben stehen die kolossalen Bildsäulen der heil. Veronica, der heil. Helena, des heil. Longinus und des heil. Andreas. Die erstere ist von Francesco Mochi, die zweite von Andrea Bolgia, die dritte von Bernini, und die vierte, welche ehemals für ein sehr ausgezeichnetes Werk der Bildhauer-

kunst galt, von Franz Quenois, il Fiamingo genannt, verfertigt.

Diese Statuen beziehen sich auf die vier bedeutendsten Reliquien der Kirche nach den Gebeinen des heil. Petrus. Sie sind das Schweifstuch der heil. Veronica; ein Stück Holz vom Kreuze Christi, welches die heil. Helena entdeckte; die Lanze, mit welcher der Soldat, der nachmalige heil. Longinus, Christi Seite durchstach; und der Kopf des heil. Andreas. Sie werden in vier Loggien über den Nischen der erwähnten Statuen aufbewahrt, und von ihnen an bestimmten Tagen dem Volke gezeigt. Die gedachten Loggien, welche sehr geschmackvoll sind, wurden unter Urban VIII. nach Angabe des Bernini angelegt. Jede derselben ist mit zwei der gewundenen Marmorsäulen geschmückt, die ehemals vor dem Hauptaltare der alten Peterskirche standen. Zu ihnen führen Treppen im Innern der Pfeiler empor. Niemand darf sie besteigen und jene Reliquien in der Nähe betrachten als die Domherren der Peterskirche. Wer daher dazu Verlangen hat, mufs zuvor zum Titulardomherrn dieser Kirche ernannt werden: eine Vergünstigung, die nur Fremde von fürstlichem Range erhalten. Urban VIII. ertheilte defswegen im Jahre 1625 diesen Titel dem Ladislaus, nachmaligem Könige von Polen, und Innocenz XII. im Jahre 1700 dem Grofsherzoge von Toscana, Cosmus III. In ältern Zeiten erhielt der Kaiser Friedrich III., als er seiner Krönung wegen im Jahre 1452 sich in Rom befand, von Nicolaus V. die Erlaubnifs, im Domherrnkleide das heil. Schweifstuch zu betrachten.

In der Peterskirche befinden sich aufser dem Hochaltare noch 29 andere Altäre, worunter 7 zu den Seelenmessen privilegirte. Die Zahl der Säulen, welche die Altäre, Kapellen und andere Orte verzieren, beläuft sich auf 148. Mehrere derselben sind von dem Septizonium des Severus, deren Anwendung in der Peterskirche die Zerstörung dieses Monuments bei Sixtus veranlafste. Vier grofse Säulen von giallo antico in den Tribunen des Querschiffs sind we-

gen der Schönheit und Kostbarkeit dieses Steines vorzüglich ausgezeichnet.

Rechtes Seitenschiff (M).

Im rechten Seitenschiffe (M) ist über der heiligen Thür ein Mosaik, welches den heil. Petrus in halber Figur vorstellt, von der Erfindung des Arpino. Die erste Kuppel dieses Schiffes (h) ist mit Mosaiken nach Gemälden des Ciro Ferri und Pietro da Cortona geschmückt; am Gewölbe die Engel aus der Apokalypse, welche die Stirnen der Auserwählten bezeichnen; und an den Bogenwinkeln und in den Lunetten Abraham mit dem Isaak, Moses, und einige Propheten und Sibyllen.

Die Decke der Kapelle (g) vor welcher sich diese Kuppel erhebt, schmückt ein Frescogemälde von Lanfranco, eine Glorie von Engeln vorstellend, von denen einige das Kreuz im Triumphe erheben, und andere dasselbe verehren. Ueber dem Altare dieser Kapelle steht die vortreffliche Gruppe der heil. Jungfrau mit dem todten Christus von Michelagnolo; fast das einzige Werk von ausgezeichneter Bedeutung unter den Sculpturen der Peterskirche. Obgleich sie der Künstler bereits in seinem 25sten Jahre verfertigte, so gehört sie doch unter seine vorzüglichsten Bildhauerarbeiten. Er hatte sich damals noch nicht von dem Typus der christlichen Kunst wie in seinem höhern Alter entfernt, und daher erscheinen hier der Heiland und die heil. Jungfrau ihrem Charakter angemessen. Der nackte Körper des Erlösers zeigt schon in diesem Jugendwerke des Meisters die ihm eigenthümliche Tiefe der Wissenschaft; und obgleich der Styl der ganzen Gruppe etwas magerer als in seinen spätern Werken erscheint, so möchte sie doch manchem der letztern vorzuziehen seyn, die bei mehrerer Fülle und Grofsheit mehr Annäherung zur willkürlichen Manier verrathen. Auf dem Gürtel der Muttergottes hat der Künstler seinen Namen eingegraben, den man auf keinem seiner übrigen Werke findet. Dem Vasari zufolge that er es hier aus dem Grunde, weil man einen Andern als den Meister dieser Gruppe genannt hatte. Sie ward auf Kosten des Cardinals Jean de la Grolaye de Villiers,

Gruppe der heiligen Jungfrau mit dem todten Christus von Michelagnolo.

Abt von St. Denis *), für die Kirche S. Petronilla verfertigt. Nach der Zerstörung derselben unter Julius II. kam sie zuerst in die Kirche S. Maria della Febbre, dann im Jahre 1626 in die Kapelle des Chors, und zuletzt 1749 in diese Kapelle, welche von ihr den Namen Capella della Pietà erhielt, nachdem sie zuvor Capella del Crucifisso von dem Crucifixe genannt worden war, dessen wir sogleich erwähnen werden.

An jeder Seite derselben ist eine kleinere Kapelle. Die jener vom Eingange links führt den Namen del SS. Crucifisso e S. Nicola. Sie hat zwei Altäre: auf dem einen sieht man ein Mosaik nach einem Bilde des heil. Nicolaus von Bari, in der Kirche dieser Stadt verfertigt; und auf dem andern das so eben erwähnte Crucifix von Holz, welches dem Pietro Cavallini zugeschrieben wird, und ehemals auf dem Altare der alten Peterskirche SS. Simone e Giuda stand.

Die andere der gedachten Kapellen heifst Cappella della Colonna Santa, weil man hier die Säule aus der alten Kirche bewahrt, die im Tempel zu Jerusalem

---

*) Ueber den Namen dieses Cardinals ist bedeutende Verwirrung entstanden. Vasari (Vit. di Michelagnolo Tom. X. p. 44.) nennt ihn Cardinale di S. Dionigi, chiamato il Cardinale Rovano, und Condivi (p. 14) schlechtweg il Cardinale Rovano. Mariette (Osservation sur la vie de Michel Ange) im Anhange zu der erwähnten Lebensbeschreibung dieses Künstlers von Condivi behauptet dagegen, dafs de la Grolaye de Villiers, der im Jahre 1493 als Gesandter Carls VII. bei Alexander VI. von diesem Papst die Cardinalswürde erhielt, und dann diese Gruppe von Michelagnolo verfertigen liefs, nicht der Cardinal von Rouen genannt wird, sondern dafs diesen Namen der Cardinal d'Amboise führte, welcher diese Würde 1498 erlangte. Varchi (Oraz. funeb. p. 24), dem Torrigio folgt, nennt den Cardinal Wilhelm Brissonet, von ihm ebenfalls der Cardinal von Rouen genannt, als denjenigen, dem man die Entstehung dieses Werks verdankt. Wenn Michelagnolo den Auftrag zu demselben von de Villiers erhielt, so kann das Todesjahr dieses Cardinals 1499 zur Zeitbestimmung ihrer Verfertigung dienen.

gewesen, und an die sich der Heiland, als er in demselben predigte, gelehnt haben soll. Sie ist von weifsem Marmor, und von der nämlichen Form wie die vorerwähnten Säulen, die an den Loggien der Reliquien an den Pfeilern der Kuppel stehen.

Auch sieht man hier einen alten christlichen Sarkophag, welcher zum Grabmale des Probus diente, und in der Grabkirche desselben bei ihrer Zerstörung unter Nicolaus V. gefunden ward. Er kam darauf in die Kirche S. Tommaso di Parione, wo er zum Taufstein diente. Paul V. liefs ihn zu demselben Gebrauche in die Taufkapelle der Peterskirche bringen, von wo er, im Jahre 1694, hierher versetzt wurde.

An der Vorderseite und an den beiden Querseiten dieses Monumentes sind der Heiland und 24 seiner Jünger in Portalen stehend gebildet, die von Säulen mit gewundenen Cannelirungen getragen werden. In der mittleren der Vorderseite steht der Heiland auf dem Felsen, aus dem sich die vier Flüsse des Paradieses ergiefsen, welche auf die vier Evangelien, oder vielleicht auch auf die vier Cardinaltugenden deuten. Er ist jugendlich, und ohne Bart gebildet, in der rechten Hand das Kreuz und in der linken das Evangelium haltend. Ihm zu beiden Seiten stehen die Apostel Petrus und Paulus. Auf der Rückseite sind drei Portale, zwischen denen sich zwei Felder mit wellenförmigen Cannelirungen befinden. In der mittleren und gröfseren derselben sieht man einen Mann und eine Frau, welche einander die Hände geben, wie die Ehegatten auf heidnischen Grabmälern, und höchst wahrscheinlich den Probus und dessen Gemahlin Falconia vorstellen. Die zwei Männer, welche in den beiden anderen Portalen Bücherrollen halten, sind vermuthlich ebenfalls Jünger Christi. Die Tauben, welche zwischen den Bogen der sämmtlichen Portale nach Früchten picken, erklärte Bottari *) für das Sinnbild der ehelichen Liebe und Treue. Aus dieser Erklärung würde nothwendig folgen, dafs alle christlichen Sarkophage, auf denen diese Vorstellung erscheint, als Grabmäler von Ehegatten zu betrachten sind; und es frägt sich, ob sich diefs erweisen läfst. Vögel

*) Roma sotterranea Tom. I. tav. XVI. XVII. XVIII.

und vierfüſsige Thiere, welche Früchte verzehren, kommen auch auf heidnischen Grabmonumenten sehr häufig vor.

Nach der Kapelle della Pietà sieht man, zur Rechten, das einfache Grabmal Innocenz XIII. (3), und zur Linken das der Königin Christina von Schweden (4), die zu Rom im Jahre 1689 starb: ihr Leichnam ruht aber in den vaticanischen Grotten. Das erwähnte Grabmal derselben ist, nach Angabe des Architekten Carlo Fontana, von Teudon, Lorenzo Ottone und Giovanni Giardini ausgeführt. Es ist mit ihrem Bildniſs von Bronze und einem marmornen Relief geschmückt, welches ihre Abschwörung des lutherischen Glaubens vorstellt. In der folgenden Kapelle (B), der des heiligen Sebastian, sieht man über dem Altare die Marter dieses Heiligen in Mosaik, nach dem Gemälde des Domenichino, gegenwärtig in S. Maria degli Angeli. Die Mosaiken an der Kuppel (K) sind von der Erfindung des Pietro da Cortona und Guido Ubaldo Abbatini. Am Gewölbe ist der ewige Vater mit dem Lamm und den Seligen mit der Palme, die es verherrlichen, vorgestellt: an den Bogenwinkeln und in den Lunetten Abels Opfer, die Propheten Jesaias und Ezechiel, der Priester Zacharias und einige Gegenstände aus den Büchern der Maccabäer.

In dem Gange, welcher von da nach der Kapelle des heiligen Sacraments führt, steht zur Rechten (5) das Grabmal Innocenz XII., von Filippo Valle nach der Zeichnung des Architekten Fuga ausgeführt, und gegenüber (6) das Grabmal der berühmten Gräfin Mathilde, deren Gebeine nach ihrer Entdeckung im Jahre 1630 im Kloster S. Benedetto bei Mantua auf Veranstaltung Urban's VIII. nach Rom gebracht wurden, um hier ihre Ruhestätte zu erhalten. Das erwähnte Grabmal derselben hat Bernini angegeben, und auch mit eigener Hand ihre Bildsäule ausgeführt, welche einen besseren Styl als die gewöhnlichen Werke dieses Künstlers zeigt. Das Relief an diesem Monumente stellt Gregor VII. vor, welcher dem Kaiser Heinrich VI. zu Canossa die Absolution ertheilt.

Die Mosaiken der folgenden Kuppel (I) sind nach Cartonen von Pietro da Cortona und Raffaele Vanni ausgeführt.

Sie stellen die um einen Altar versammelten Heiligen mit Rauchfässern, aus der Apokalypse, und einige Gegenstände aus dem alten Testamente vor, die sich auf das heilige Sacrament beziehen. Von hier zur Rechten gelangt man in die Kapelle des heiligen Sacraments (m). Auf ihrem Hauptaltare, dem Eingange gegenüber, steht ein Ciborium, zu welchem Bernini die Zeichnung verfertigte. Es zeigt die Gestalt eines runden mit Säulen geschmückten Tempels, von vergoldeter mit Lapislazuli ausgelegter Bronze. Ihm zu beiden Seiten sind zwei kniende Engel, im Ausdruck der Verehrung, ebenfalls von vergoldetem Metall. An der Wand über diesem Altare ist ein Frescogemälde von Pietro da Cortona, die heilige Dreieinigkeit vorstellend. Der zweite Altar dieser Kapelle, an der Seitenwand vom Eingange rechts, ist dem heiligen Mauritius geweiht. Ihn schmücken zwei von den gewundenen Säulen, die vor dem Hauptaltare der alten Peterskirche standen. Sie haben an ihrem unteren Theile geschlängelte Cannelirungen, und an dem oberen Weinlaub und andere Blätterzieraten. Das in Mosaik gearbeitete Altarbild, zwischen denselben, ist eine Copie der Grablegung Christi von Caravaggio, gegenwärtig in der vaticanischen Sammlung. Ehemals sah man hier ein Gemälde von Pellegrini, welches den heiligen Mauritius mit einigen anderen Martyrern vorstellte.

Auf dem Fufsboden, unweit von diesem Altare, ist das Grabmal Sixtus IV. von Bronze, welches auf Kosten seines Neffen, Giuliano della Rovere, des nachmaligen Papstes Julius II., Antonio Pollajuolo verfertigte. Es befand sich vormals, zuerst in der alten und dann in der neuen Kapelle des Chors, von wo es, im Jahre 1635, hierher versetzt wurde. Es hat die Gestalt eines sich nach oben verjüngenden Deckels. Oben liegt die Bildsäule des Papstes auf einer Basis, an welcher man den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1493 liest. Aufser dem päpstlichen Wappen sind auch die theologischen und moralischen Tugenden, so wie, durch ihre Namen bezeichnet, die personificirten Figuren der Theologie, Philosophie, Arithmetik, Astrologie, Dialektik, Rhetorik, Perspective, Musik und

Geometrie in erhobener Arbeit vorgestellt. Sehr auffallend und sonderbar ist die Theologie als eine bis an die Schenkel entblöfste Frau mit Bogen und Köcher gebildet. Der Styl dieser Sculpturen fällt sehr in das Manierirte, insbesondere in den Gewändern, denen bei einer Menge kleiner Falten die zur Bildung des Gewandes wesentlichen Hauptformen mangeln.

Unter dem Bogen, auf dem Wege von der Kapelle des heiligen Sacraments zur Gregorianischen, steht zur Rechten das Grabmal Gregors XIII. (7) von Camillo Rusconi, mit einem Relief, welches die durch diesen Papst veranstaltete Verbesserung des Kalenders vorstellt. Gegenüber sieht man das schmucklose Denkmal Gregors XIV. (8). Am Pfeiler der grofsen Kuppel, dem zuvor gedachten Bogen gegenüber (9), ist der Altar des Hieronymus. Das Mosaik über demselben ist eine Copie des Gemäldes von Domenichino, dem letzten Abendmahle dieses Heiligen, gegenwärtig in der vaticanischen Sammlung. Daselbst war, bis zum Jahre 1733, der heilige Hieronymus, der seinen Mönchen in der Wüste predigt; ein Gemälde von Muziano, das jetzt in der Kirche S. Maria degli Angeli aufbewahrt wird.

Die Gregorianische Kapelle (N) (Cappella Gregoriana) führt diesen Namen von Gregor XIII., in dessen Pontificat sie vollendet ward. Sie erforderte einen Kostenaufwand von mehr als 80,000 Scudi. Ihre Kuppel erhebt sich 186 Palm hoch, vom Fufsboden bis zur Laterne, deren Höhe 25 Palm beträgt. Die Mosaiken des Gewölbes haben Sinnbilder zu Gegenständen, die sich auf die heilige Jungfrau beziehen. In denen der Bogenwinkel sieht man die Kirchenväter, Gregor den Grofsen, Hieronymus, Gregor von Nazianz und Basilius, von der Erfindung des Muziano; und in den Lunetten die Verkündigung der heiligen Jungfrau und die Propheten Ezechiel und Jesaias, nach Originalen von Nicola da Pesaro. Auf dem Altare ist ein sehr verehrtes Marienbild aus der Zeit Paschalis II., welches ehemals in der alten Peterskirche in der Kapelle des heiligen Leo I. war. Unter dem Altare werden die Gebeine des heiligen Gregorius von Nazianz aufbewahrt, die den 11. Juni 1580 aus dem Nonnenkloster

S. Maria in Campo Marzo in feierlicher Procession hierhergebracht wurden.

Im Bogen, der von hier in das Querschiff führt, steht zur Linken der Altar des heiligen Basilius (10), mit einem Mosaik nach einem Gemälde von Subleyras; gegenwärtig in der Kirche S. Maria degli Angeli. Es stellt den Kaiser Valens vor, der erschüttert durch die Worte, welche der heilige Basilius während der Messe zu ihm sprach, in Ohnmacht sinkt, was ihn veranlafste der Arianischen Lehre zu entsagen. Gegenüber (11) steht das Grabmal Benedict XIV. von Pietro Bracci.

Nördliches Querschiff (N).

In der nördlichen Tribune des Querschiffes (N) stehen in drei Nischen eben so viele Altäre. Der mittlere (12) ist den heiligen Processus und Martinianus geweiht. Das Mosaik auf demselben, welches die Marter dieser Heiligen vorstellt, ist nach einem gegenwärtig in der vaticanischen Sammlung befindlichen Gemälde von Valentin verfertigt. Diesem Altare zur Rechten ist der des heiligen Wenceslaus, Herzogs von Böhmen (13), mit dem Bilde dieses Heiligen in Mosaik nach einem Gemälde von Caroselli; und zur Linken der des heiligen Erasmus (14), dessen Märtyrertod das Mosaik über dem Altare, eine Copie des Gemäldes von Poussin in der vaticanischen Bildersammlung, vorstellt.

Hierauf gelangt man, am zweiten Pfeiler der grofsen Kuppel, zu dem Altare della Navicella (15), so genannt von der daselbst befindlichen Mosaikcopie eines Gemäldes des Lanfranco, welches den heiligen Petrus mit dem Erlöser auf dem galiläischen Meere beim Sturme wandelnd, und das Schiff der Apostel zum Gegenstande hat. Ihm gegenüber steht das Grabmal Clemens XIII. von Canova, das wohl zu den besseren Arbeiten dieses Künstlers gehört. Das meiste Lob scheinen die auf dem Sarge kniende Figur des Papstes und die beiden Löwen zu verdienen: überhaupt zeigt das Ganze im Vergleich mit den in dieser Kirche befindlichen Bildhauerarbeiten der nächst zuvor gegangenen Epoche, insbesondere der Werke des Pietro Bracci, dafs Canova, trotz

seiner grofsen Mängel, doch keinen unbedeutenden Schritt zur Verbesserung der Sculptur gethan hat.

Es folgt die Kapelle di S. Michele Archangelo (O) von derselben Gröfse der Cappella Gregoriana, der auch die zwei diesen beiden gegenüberstehenden an der Mittagsseite der Kirche entsprechen. Ihre Kuppel ist mit Mosaiken nach Erfindungen des Pellegrini, Romanelli, Andrea Sacchi und anderen Malern dieser Zeit geschmückt: am Gewölbe Engel; an den Bogenwinkeln die Heiligen Leo I., Benedictus, Dionysius von Areopagita und Flavianus; in den Lunetten Tobias mit dem Erzengel Raphael und die heilige Petronilla, die der Apostel Petrus tauft, und vom heiligen Nicodemus die Communion empfängt. Auf dem einen Altare dieser Kapelle, der den Namen Altare di S. Michele Archangelo führt, ist ein Mosaik nach einem Gemälde von Guido Reni, welches den Erzengel Michael im Kampfe mit dem Satan vorstellt. Das Original ist in der Kapuzinerkirche della SS. Concezione. Der andere Altar ist der heiligen Petronilla geweiht: ihn ziert ein Mosaik nach dem Bilde des Guercino in der Capitolinischen Gallerie, das den Tod dieser Heiligen vorstellt: sie gehört unstreitig zu den vorzüglichsten Mosaikarbeiten in der Peterskirche, und läfst kaum etwas zu wünschen übrig.

Auf dem Wege von hier nach der Haupttribune der Kirche sieht man links den Altar della Tabita genannt (17), mit einer Mosaikcopie des in der Kirche S. Maria degli Angeli befindlichen Gemäldes von Placido Costanzi, die Auferweckung der heiligen Tabea durch den Apostel Petrus vorstellend. Gegenüber (18) steht das Grabmal Clemens X., von der Erfindung des de Rossi, mit einem Relief, welches die Eröffnung der heiligen Thür im Jubeljahre 1675 vorstellt.

Haupttribune (O).

Zur Haupttribune (O) führen zwei Porphyrstufen, die sich ehemals vor dem Hauptaltare der alten Peterskirche befanden. Der Altar am Ende dieser Tribune ist der heiligen Jungfrau und allen heilig gesprochenen Päpsten geweiht. Ueber demselben sieht man die vier Kirchenväter, Augustinus, Ambrosius,

Athanasius und Johannes Chrysostomus, welche die Cathedra des heiligen Petrus tragen, und darüber den heiligen Geist in einer Glorie von Engeln. Dieses kolossale und kostbare, aber äufserst geschmacklose Werk, wurde nach dem Modell des Bernini, unter Alexander VII. verfertigt. Nach Carlo Fontana *) beliefen sich die Kosten desselben auf 107,551 Scudi, und das dazu verwendete Metall betrug 219,061 römische Pfund. Der in der Beschreibung der alten Kirche erwähnte bischöfliche Stuhl des heiligen Petrus ist in dieser bronzenen Cathedra eingeschlossen.

In zwei grofsen Nischen, zu beiden Seiten des letztgedachten Altares, sieht man vom Beschauer rechts (20) das Grabmal Urbans VIII. von Bernini, und links (21) das Grabmal Pauls III. von Guglielmo della Porta. Das letztere, unstreitig das beste unter den Grabmälern der Peterskirche, verdient eine genauere Betrachtung. Der Papst, von Bronze gearbeitet, sitzt auf dem Sarkophage: am Fufse daselbst sind zwei weibliche Bildsäulen von weifsem Marmor, welche die Klugheit und die Gerechtigkeit vorstellen. Diese drei Figuren sind in einem guten und kräftigen Style gebildet, der sich dem des Michelagnolo nähert. Die Klugheit, eine bejahrte Frau ist durch einen Spiegel, den sie in der Hand hält, bezeichnet; die Gerechtigkeit, eine jugendliche Figur, hat als Attribut die Fasces und eine Flamme, das Symbol der göttlichen Liebe, welche diese Tugend stets begleiten soll. Nach Fioravanti Martinelli ist in der ersteren das Bildnifs der Mutter Pauls III., in der letzteren aber das der Julia, der Schwägerin dieses Papstes vorgestellt. Ihre üppige und wollüstige Bildung dürfte dem Charakter der Gerechtigkeit keinesweges angemessen sein. Sie war ursprünglich ganz nackt, und ist erst später, weil sie zu unzüchtigen Begierden Anlafs gegeben haben soll, auf päpstlichen Befehl mit einem bronzenen Gewande bedeckt worden, welches sie sehr verunstaltet hat, und daher wohl von Seiten der Sittlichkeit, aber nicht in Betreff der Kunst gebilligt werden kann.

Nach dem Bericht des Vasari **) liefs dieses Monument

*) Pag. 436.

**) Vit. di Michelagnolo T. X. p. 151.

der Cardinal Alexander Farnesi verfertigen. Andern Nachrichten zufolge *) aber ward es auf Kosten der päpstlichen Kammer auf Veranstaltung des Cardinalscollegiums errichtet. Die Kosten beliefen sich auf 24,000 Scudi. Zuerst stand es unter der grofsen Kuppel, unweit dem Pfeiler der heil. Veronica. Es war ursprünglich für einen freistehenden Ort bestimmt, wo es von allen Seiten gesehen werden konnte, und hatte daher an der Rückseite noch zwei andere, die beiden jetzt fehlenden Cardinaltugenden vorstellende Figuren, welche bei der Versetzung des Monumentes an seinen gegenwärtigen Platz im Jahre 1628 weggenommen, und in den Palast Farnese gebracht wurden.

Auf dem Wege von der Haupttribune nach der mittäglichen Seite der Kirche sieht man zur Linken den Altar der heiligen Petrus und Johannes (22), dello storpiato genannt von dem Mosaik über demselben, nach einem Gemälde des Francesco Mancini, das die Heilung eines Lahmen durch den heil. Petrus im Tempel zu Jerusalem vorstellt. Gegenüber (23) steht das Grabmal Alexanders VIII., von Giuseppe Bertosi und Angelo de Rossi nach Angabe des Arrigo di S. Martino verfertigt. Das Relief an demselben bezieht sich auf die Kanonisation einiger Heiligen unter dem gedachten Papst.

Hierauf folgt die Kapelle Madonna della Colonna (p). Das Gewölbe ihrer Kuppel ist mit Mosaiken von der Erfindung der Giuseppe Zoboli geschmückt, deren Gegenstände sich auf die heil. Jungfrau beziehen. An den Bogenwinkeln und Lunetten sind die heiligen Bonaventura, Thomas von Aquino, Germanus und Johannes Damascenus, die heil. Jungfrau mit dem Kinde, der Traum des heiligen Joseph, David und Salomo, nach den Originalen des Lanfranco, Andrea Sacchi und Romanelli, ebenfalls in Mosaik gebildet. Von den beiden Altären dieser Kapelle ist der eine, an der Hinterseite der Kirche, dem heil. Leo I. geweiht. Man sieht über demselben das ehemals berühmte Relief des Algardi, welches den gedachten Papst vorstellt,

---

*) Bricolani Descriz. della sacrosanta Basilica Vaticana. p. 60.

wie er mit Beistand der Apostel Petrus und Paulus den Attila nöthigt, von seinem Unternehmen gegen Rom abzustehen. Auf dem andern verehrt man das Marienbild, von dem diese Kapelle den Namen führt. Es erhielt diese Benennung, weil es von einer Säule von Porta Santa abgesägt worden ist, die im Mittelschiffe der alten Peterskirche stand. Unter diesem Altare werden die Gebeine der heiligen Päpste, Leo II., III. und IV., in einem mit Sculpturen geschmückten altchristlichen Marmorsarge aufbewahrt.

An der Vorderseite dieses Monumentes steht der Heiland vor einem Portale in der Mitte von zehn Jüngern, unter denen sich ihm zunächst die Apostel Petrus und Paulus befinden. Ihn verehren knieend ein Mann und eine Frau; vermuthlich das Ehepaar, dessen irdische Reste ursprünglich dieser Sarkophag bewahrte. Neben den Bogen zu beiden Seiten des gedachten Portals bemerkt man zwei kleine Figuren, von denen die eine, das Gesicht aufwärts gewendet, die Hände faltet, und die andere eine Fackel hält. Nach Bottari's Vermuthung ist in dieser die Liebe, und in jener die Hoffnung vorgestellt.

Hinter den Aposteln Petrus und Paulus stehen zwei Palmenbäume: auf dem beim heil. Petrus sitzt ein Phönix, ein auf altchristlichen Denkmälern gewöhnliches Symbol der Ewigkeit und Auferstehung der Todten. Die Weinstöcke, welche den übrigen Hintergrund des Reliefs erfüllen, deuten auf die Worte Christi: „Ich bin der Weinstock, und ihr seid die Reben.“ Unter der Reihe der gedachten Figuren sieht man die unter dem Bilde von Lämmern gewöhnliche Vorstellung der Apostel, welche zu dem Heilande aus Jerusalem und Bethlehem kommen.

An der einen Querseite des Sarkophages: die Himmelfahrt des Elias, wobei der Jordan, im Typus der Flussgötter auf heidnischen Denkmälern, personificirt erscheint; und Moses, welcher die Gesetztafeln von Gott empfängt, den nur eine Hand, nach der Weise der ältesten christlichen Kunst, bezeichnet.

An der andern Querseite: Isaaks Opfer, und drei männliche Figuren, in welchen, nach unserer Meinung,

Bottari

Bottari sehr richtig den Streit des Heilandes mit den Schriftgelehrten vermuthete *).

Im Bogen, welcher von dem Altare des heiligen Leo nach dem Querschiffe führt, sieht man zur Linken (24) den Altar der heiligen Petrus und Paulus, welcher von dem daselbst befindlichen Gemälde des Francesco Vanni, das den Fall Simon's des Zauberers vorstellt, auch den Beinamen della Caduta di Simon Mago erhalten hat. Gegenüber (25) steht über einer Seitenthür, die nach Piazza di S. Marta führt, das Grabmal Alexanders VII. von Bernini.

Südliches Querschiff (N).

Die südliche Tribune des Querschiffes entspricht der Gestalt der nördlichen, und hat wie diese drei Altäre. Der mittlere (26) ist den heiligen Simon und Judas geweiht, deren Reliquien man unter demselben aufbewahrt. Ihn schmückt ein Mosaik, welches die Kreuzigung des heiligen Petrus vorstellt, nach einem Gemälde von Guido Reni, gegenwärtig in der Bildersammlung des Vaticans. Dieses Mosaik war, bis zum Jahre 1814, in der Sacristei der Kirche: statt seiner war hier zuvor ein Gemälde von Crambelli. Bei diesem Altare ruhen die irdischen Reste des berühmten Tonkünstlers Giov. Pier Luigi Palestrina, der als Kapellmeister der Peterskirche und Componist der päpstlichen Kapelle den 2. Februar 1594 starb, und zuerst in der Kapelle SS. Simone e Giuda der alten Kirche, wo sich damals das gemeinsame Grabgewölbe für alle Eingepfarrten von St. Peter befand, mit großer Feierlichkeit bestattet wurde. Nach der Niederreißung dieses Theils der alten Basilika, unter Paul V., brachte man seine Gebeine mit denen der anderen dort Bestatteten nach dem Altare SS. Simone e Giuda der neuen Kirche, wo sie alle in einem daselbst aufgefundenen Grabgewölbe beigesetzt wurden **).

---

*) Bottari Roma sotterranea Tav. XXVIII e XXIX. Dieser Sarkophag ist gegenwärtig nur durch das metallene Gitter der Oeffnung, an der Vorderseite des Altares, unter dem er sich befindet, zu sehen; und wir sind daher genöthigt gewesen uns bei der Beschreibung seiner Bildwerke größtentheils auf die Abbildungen des angeführten Werkes zu verlassen.

**) Der jetzige Director der päpstlichen Kapelle, Giuseppe Baini,

Demselben Altare zur Linken steht der des heiligen Thomas (27), mit einem Mosaik, welches diesen Apostel, der den Finger in Christi Seite legt, nach einem Gemälde von Camuccini vorstellt. Zuvor sah man hier denselben Gegenstand in einem Oelbilde von Passignani. Der Altar des heiligen Martialis (28), zur Rechten von dem der Apostel Simon und Judas, ist vor Kurzem mit einem in Mosaik ausgeführten Bilde des heiligen Franciscus, der die Wundenmale Christi empfängt, nach einem angeblichen Gemälde von Muziano in der Capuzinerkirche della SS. Concezione geschmückt worden. Vormals war daselbst ein Gemälde von Sparadino.

Im hinteren Theile der Kirche, insbesondere aber in den beiden Armen des Querschiffes, ist eine grofse Anzahl Beichtstühle, welche zum Theil für Fremde bestimmt sind, um bei Beichtvätern ihrer Nation in ihrer Muttersprache beichten zu können. Am Pfeiler der heiligen Veronica steht die sogenannte Cathedra des Cardinal-Penitenziere, wo derselbe in der heiligen Woche, in Beisein des Tribunals der Penitenzieria, durch Berührung der Büfsenden mit dem Stabe, nach dem in der Peterskirche, so wie in den Kirchen des

---

hat das Verdienst in seiner gelehrten und gründlichen Biographie dieses grofsen Tonkünstlers (Memorie storiche critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestri. Roma 1828, Vol. II. p. 260) zuerst diesen Punkt gehörig untersucht und ins Klare gebracht zu haben. Der Schmerz über Palestrina's Tod, wie diefs Baini anführt, war so allgemein, dafs nicht nur, der Sitte gemäfs, die Kapelle der Peterskirche und des Papstes der Leiche folgten, sondern auch alle Musiker in Rom und eine grofse Anzahl von Leuten aus allen Ständen sich anschlossen. Nach einem unverbürgten Gerücht hätten mehr denn 6000 gefolgt. Kein Denkmal aber verkündete der Nachwelt, wo die Leiche des gefeierten Mannes ruhe: nur ein einfaches Blech mit der Inschrift: Johannes Petrus Aloysius Prenestinus Musicae Princeps wurde nach Torrigio Grotte Vaticane p. 166 in den Sarg gelegt, den dann das gemeinsame Grabgewölbe für alle Eingepfarrten von St. Peter empfing. Die Nachricht Torrigio's, es sei bei seinem Begräbnifs das Libera me Domine, von seiner Composition gesungen worden, ist, wie Baini beweist, grundlos.

Laterans und S. Maria Maggiore herrschenden Gebrauche Absolution ertheilt *).

Unter dem Bogen (P), der von dem südlichen Querschiffe in das linke Seitenschiff führt, befindet sich zur Linken der Altar der heiligen Petrus und Andreas (29). Ihn schmückt ein Mosaik nach einem Gemälde von Roncalli, welches den Tod des Ananias und der Saphira vorstellt. Das Original ist in S. Maria degli Angeli. Der Altar führt von diesem Bilde den Beinamen della bagia. Demselben gegenüber, über der Thür (30), die von der Kirche nach der Sacristei führt, ist ein Frescogemälde von Romanelli, der heilige Petrus, welcher den Besessenen heilt.

Es folgt darauf die Clementinische Kapelle, (q), so benannt von Clemens VIII., in dessen Pontificat sie erbaut ward. Die Mosaiken der Kuppel sind am Gewölbe das Wappen dieses Papstes und verschiedene Zieraten; und an den Bogenwinkeln und in den Lunetten die Heimsuchung der heiligen Jungfrau und einige Kirchenväter und Propheten, von der Erfindung des Roncalli, il Pomarancio genannt. Der Altar ist dem heiligen Gregor dem Grofsen geweiht, dessen Gebeine unter demselben aufbewahrt werden. Das Mosaik daselbst stellt diesen Papst vor, welcher einem Ungläubigen das Blut auf dem von ihm durchstochenen Tuche zeigt, das auf dem Leichname des heiligen Petrus gelegen hatte. Das Original von Andrea Sacchi ist gegenwärtig in der vaticanischen Bildersammlung.

Ueber dem Altare der Transfiguration (31) vor der gedachten Kapelle, am Pfeiler der grofsen Kuppel, ist die berühmte Verklärung Raphaels in Mosaik ausgeführt;

---

*) Das Beichtsitzen in den drei gedachten Kirchen ist verschiedenen Mönchsorden übertragen; in der Peterskirche nämlich den Padri Minori Conventuali, in der Laterankirche den Padri Minori Osservanti (beide Zweige des Franciscanerordens) und in S. Maria Maggiore den Dominicanern. Diese Beichtväter, welche den Namen Penitenzieri führen, haben in Betreff der Absolution ausgedehntere Vollmachten als die übrigen. Sie stehen unter dem Cardinal-Penitenziere, dem Vorgesetzten des Tribunals der Penitenzieria.

aber nicht nach dem Originalgemälde, sondern nach einer vergröſserten Copie desselben von Stefano Pozzi.

Im folgenden Bogen steht zur Rechten (33) das Grabmal Leo XI. von Algardi. Das Relief an demselben stellt diesen Papst vor, der als Cardinal-Legat Clemens VIII. dem König Heinrich IV. von Frankreich die Absolution nach seiner Bekehrung zur katholischen Kirche ertheilt. Gegenüber erhebt sich das Grabmal Innocenz XI. (32) von Stephan Monnot nach Angabe des Carlo Maratta ausgeführt. Das Relief desselben stellt den berühmten Entsatz von Wien vor, welcher im Pontificat dieses Papstes im Jahre 1683 erfolgte.

Die Mosaiken der folgenden Kuppel (r) nach der Erfindung des Franceschini, Ciro Ferri und Carlo Maratta sind, am Gewölbe, der ewige Vater von mehreren Heiligen umgeben; in den Bogenwinkeln einige Propheten; und in den Lunetten Gegenstände aus dem alten Testamente. Von hier gelangt man in die Kapelle des Chors (5), in welcher sich das Domkapitel der Peterskirche zu den geistlichen Functionen versammelt *). Man nennt sie auch Cappella Sistina, weil sie an die Stelle der in der alten Peterskirche, von Sixtus IV., zu denselben Functionen erbauten Kapelle kam. Die Decke, so wie die Wände sind reich mit vergoldeten Stuccaturen geschmückt, unter denen sich mehrere Vorstellungen aus der heiligen Schrift befinden. Unter dem Altare werden, seit dem Pontificat Urbans VIII., die Reliquien des heiligen Johannes Chrisostomus aufbewahrt. Das Mosaik desselben, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde nebst den heiligen Franciscus und Antonius von Padua vorstellt, ist nach einem in S. Maria degli Angeli befindlichen Gemälde des Pietro Bianchi verfertigt. Die reich mit Schnitzwerk ge-

*) Das Domkapitel besteht, in der Regel, aus dem Cardinal-Erzpriester (Cardinale Arciprete), 30 Domherren, 36 Beneficiaten und 26 Chierici Beneficiati. Nachdem aber durch die französische Revolution die Kirche einen bedeutenden Verlust an Einkünften erlitten hat, sind, der Ersparniſs wegen, vier Stellen der Domherren und eben so viele der Beneficiaten unbesetzt geblieben.

schmückten Chorstühle sind aus der Zeit Urbans VIII. In einem unterirdischen Gemache dieser Kapelle ruhen die Gebeine des Papstes Clemens XI.

Unter dem Bogen, auf dem Wege zur folgenden Kapelle, ist am Pfeiler links (34) das bronzene Grabmal Innocenz VIII. von Antonio Pollajolo zu bemerken. Der Papst ist hier zuerst todt auf dem Sarge liegend, dann über demselben auf dem Throne sitzend vorgestellt, wo er die heilige Lanze hält, die ihm der türkische Kaiser Bajazet schenkte. Die Wand hinter dem Thron hat in erhabener Arbeit vier Pilaster, zwischen denen in vier, je zwei und zwei übereinander stehenden Nischen, die vier Cardinaltugenden erscheinen. In dem Bogen, welcher sich auf einem Gesims über dem Throne erhebt, sind in Relief die drei theologischen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung gebildet. Diese Sculpturen zeigen den manierirten Styl dieses Künstlers, den wir beim Grabmal Sixtus IV. bemerkten. An der entgegenstehenden Wand, über der Thür, welche zu dem Balcon der Sänger in der Kapelle des Chors führt, ist ein einfaches Grabmal (35), in dem jederzeit der letzt verstorbene Papst beigesetzt wird, und welches daher jetzt die Gebeine Leo XII. bewahrt.

An der Kuppel (U), zu der man hierauf gelangt, sind Mosaiken von der Erfindung des Carlo Maratta, welche am Gewölbe die Verherrlichung der heiligen Jungfrau und den Fall Lucifers, und an den Bogenwinkeln und in den Lunetten einige Gegenstände aus dem alten Testamente vorstellen. Die hier zur Rechten liegende Kapelle (t) führt den Namen Cappella della Presentazione. Der Gegenstand des Mosaiks über dem Altare ist die Darstellung der Maria im Tempel. Das Originalgemälde von Roncalli ist in der Kirche S. Maria degli Angeli. Unter dem folgenden Bogen, rechts (36) steht das Grabmal der Gemahlin des Kronprätendenten von England, Maria Clementina Sobiesky, welche im Jahre 1735 zu Rom starb; ein Werk des Pietro Bracci. Gegenüber (37) ist im Jahre 1819 das Grabmal des Prätendenten, der den Namen Jacob III. führte, und seiner

beiden Söhne Eduard Stuart, und des Cardinal Heinrich, Herzog von York, von Canova errichtet worden.

An der folgenden Kuppel (V) sind Mosaiken, deren Gegenstände sich auf die Taufe beziehen, von der Erfindung des Trevisani zu bemerken. Die Taufkapelle (W) ist die letzte, wenn man nach unserer Beschreibung die Kirche umgeht, und die erste vom Haupteingange links. Es befinden sich in derselben drei Mosaiken, welche die Taufe Christi, der heiligen Processus und Martinianus und des Hauptmannes Cornelius vorstellen. Das Originalgemälde des ersten (jetzt in S. Maria degli Angeli) ist von Maratta, das des zweiten von Giuseppe Passeri, und des dritten von Andrea Proccacini verfertigt. Der Taufstein besteht aus einer grofsen antiken Wanne von Porphyr, mit einem Deckel von vergoldetem Metall, nach der Erfindung des Carlo Fontana. Die Wanne diente ehemals zum Deckel des Grabmals des Kaisers Otto II. Sie brach in Stücke, als man sie hierher bringen wollte, ist aber glücklich wieder zusammengesetzt worden.

d. Die Sacristei.

Die Erbauung der heutigen Sacristei erfolgte, unter Pius VI., in dem Zeitraum von 1776 bis 1784, nach Angabe des Carlo Marchionne. Sie bildet mit den Wohnungen der Domherren ein besonderes Gebäude, über dem sich eine Kuppel erhebt. Von dem Platze aus führt zu ihr eine doppelte Treppe, und von der Kirche zwei von dem Platze erhöhte Gänge. Zu dem einen derselben ist der Eingang in der Kapelle des Chors, und zum anderen führt eine Thür im linken Seitenschiffe der Kirche, die wir in unserer Beschreibung bereits erwähnten. Sie ist jetzt der gewöhnliche Eingang, und diente auch dazu bei der vormaligen Sacristei. Auf diesem Wege tritt man zuerst in eine kleine fast runde Halle, welche vier Säulen und zwei Pilaster von rothem orientalischem Granit verzieren, welcher sich durch besondere Schönheit auszeichnet. Auch steht in dieser Halle eine marmorne Bildsäule des heiligen Andreas, die, im Jahre 1570, der Cardinal Francesco Bandino Piccolomini für das Ciborium der alten Peterskirche verfertigen liefs, welches vor-

mals zur Aufbewahrung des Hauptes des gedachten Apostels diente. Von hier ist der Eingang zu einem Gange, der sich an der Sacristei der Beneficiaten in paralleler Richtung mit einem anderen endigt, welcher hinter der Kapelle des Chors zu einer Thür der Sacristei der Domherren führt, und durch einen Quergang mit jenem verbunden ist. Diese drei Gänge schmücken Säulen, theils von schwarzem, theils von grauem Marmor, und Pilaster von Breccia africana und anderen Marmorarten. Die gedachten Säulen sind zum Theil Reste der zerstörten Kirche S. Stefano degli Ungari. An den Wänden sind mehrere Monumente aus der ehemaligen Sacristei eingemauert; unter anderen die Denkmäler Pauls IV., Benedict XIII. und des Cardinals Francesco Barberini. Die antiken Inschriften, im gedachten Gange von der Kapelle des Chors, sind theils ebenfalls aus der alten Sacristei, theils beim Graben der Fundamente der heutigen gefunden worden. Zu den letzteren gehören die berühmten Inschriften der Fratres Urvales *).

Vor dem Eingange, zu welchem die oben erwähnte Treppe führt, steht die Bildsäule Pius VI. von Agostino Penna. Diesem Eingange gegenüber ist die Thür zum mittleren Saale der Sacristei, Sagrestia Commune genannt. Er ist von achteckiger Form, und hat im Durchmesser 70, und in der Höhe 116 Palm bis an die Laterne der Kuppel, die sich über ihm erhebt. Ihn schmücken acht cannelirte Säulen von Marmobigio, die in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden worden sind. Vier andere von einem schwarzgrauen Marmor, Bardiglio di Carrara genannt, welche die kleine Kapelle, dem Haupteingange gegenüber, verzieren, sind modern. Die Capitäle dieser sämmtlichen Säulen sind Reste von dem abgetragenen Glockenthurme der neuen Peterskirche. Auf der Uhr, über der erwähnten Kapelle, steht der Hahn von Bronze, der auf dem Gipfel des Glockenthurms der alten Peterskirche stand. Die Vergoldung desselben ist aus der Zeit Urbans VIII.

---

*) Die sämmtlichen Inschriften der Sacristei der Peterskirche findet man im vierten Bande von Cancellieri, de Secretariis Basilicae Vaticanae veteris ac novae.

Dem Saale der Sagrestia Commune zur rechten ist die Sacristei der Domherren. Der Altar der Kapelle derselben ist mit zwei Säulen von Alabaster und einem Gemälde von Francesco Penni geschmückt, welches sehr ausgebessert von neuern Händen scheint. Es stellt die Mutter Gottes mit dem Kinde vor: hinter ihr bemerkt man die heil. Anna, und ihr zu beiden Seiten die Apostel Petrus und Paulus. Mehr Aufmerksamkeit als dieses verdient das an der gegenüberstehenden Wand hängende Bild von Giulio Romano, welches die heil. Jungfrau mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes in halben Figuren vorstellt.

Das Zimmer, in welchem sich die Domherren versammeln (Stanza Capitolare) ist merkwürdig wegen der in demselben befindlichen Gemälde von Giotto und Melozzo da Forli. Die des erstgenannten berühmten Künstlers, fast die einzigen, die sich von ihm in Rom befinden, dienten ursprünglich zum Schmuck der Thüren eines Ciboriums auf dem Hauptaltare der alten Peterskirche. Der Cardinal Giacomo Gaetani Stefaneschi liefs es verfertigen, und bezahlte dem Künstler für diese Malereien 800 Gulden. Die drei gröfseren derselben sind an der Wand mit Angeln befestigt, so dafs man die Vorder- und Rückseite in Augenschein nehmen kann. Auf dem mittlern sieht man den Heiland in einer Glorie von Engeln, und vor ihm auf den Knien den gedachten Cardinal. Auf der Rückseite ist derselbe vorgestellt, wie er dem heil. Petrus das gedachte Ciborium darbringt. Auf dem zweiten dieser Bilder an derselben Wand, vom Beschauer rechts, sieht man auf der einen Seite die Kreuzigung des heil. Petrus, zwischen den beiden bei der Vorstellung dieses Gegenstandes gewöhnlichen Pyramiden, und auf der andern Seite zwei Apostel. Auf dem dritten, vom Beschauer links, ist an der Vorderseite die Enthauptung des heil. Paulus vorgestellt, und auf der Hinterseite sind ebenfalls die Figuren zweier Apostel gebildet. Vier kleinere Bilder, welche die Basis des gedachten Ciboriums schmückten, stellen die heil. Jungfrau zwischen zwei Engeln, und mehrere Apostel vor.

Die erwähnten Gemälde des Melozzo sind Reste der Frescomalereien, welche dieser Künstler im Pontificat Sixtus IV. an der Tribune der alten Kirche SS. Apostoli verfertigte, die zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zerstört ward. Ein anderes Fragment von denselben, den Heiland in einer Glorie von Engeln, befindet sich auf der Treppe des quirinalischen Palastes. Jene, die hier fälschlich für Werke des Mantegna ausgegeben werden, wurden ehemals im Belvedere aufbewahrt. Es sind halbe Figuren und Köpfe von Engeln und Aposteln. Ihr Styl deutet auf den des Correggio: sie zeigen Annäherung zu der gesuchten Grazie dieses Malers, so wie zu dem sehr an das Formlose gränzenden Charakter seiner Gewänder. Auch möchten sie zu den ersten Beispielen in der neueren Kunst gehören, in Gemälden an Decken oder andern hohen Stellen der Gebäude die Figuren nach dem von unten angenommenen Gesichtspunkte verkürzt erscheinen zu lassen.

Aufserdem ist in diesem Zimmer eine genaue Zeichnung von der jetzt nicht mehr sichtbaren Cathedra des heiligen Petrus zu bemerken.

Der gemeinschaftlichen Sacristei zur Linken ist die der Beneficiaten. In ihrer Kapelle sieht man über dem Altare den Heiland, welcher dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt, ein Gemälde von Muziano, und an der entgegenstehenden Wand das Marienbild Madonna della Febbre, von dem die ehemalige so genannte Kirche den Namen führte. Nach Verwandlung derselben in die Sacristei erhielt dieses Bild noch mehrere Versetzungen, bis es zuletzt hier seine Stelle fand. Es ist unstreitig von neueren Händen übermalt. Ihm dient zur Einfassung eine Art von Tabernakel von weifsem Marmor, mit Sculpturen im Styl des fünfzehnten Jahrhunderts. Oben ist in Relief die Grablegung Christi vorgestellt, und unten, zu beiden Seiten des Gemäldes, sind Engel in erhobener Arbeit gebildet.

Im Ankleidungszimmer der Beneficiaten (Vestiario) befinden sich an der Wand des Fensters zwei sehr verdorbene Gemälde von Muziano, welche die Gefangennehmung und Geifselung Christi vorstellen. An der gegenüberstehen-

den Wand sieht man Copien derselben, und die heil. Veronica mit dem Schweifstuche zwischen den Aposteln Petrus und Paulus; ein Gemälde von Ugo da Carpi, ehemals am Altare del Volto Santo der alten Kirche.

Von dem gedachten Zimmer ist der Eingang zu dem der Guardarobba, wo man den gottesdienstlichen Ornat der Geistlichen und das Kirchengeräthe aufbewahrt. Die Kostbarkeiten von Gold, Silber und Juwelen, welche die Peterskirche gegenwärtig besitzt, sind im Vergleich ihrer ehemaligen Schätze dieser Art sehr unbedeutend. Sie erlitt einen unsäglichen Verlust derselben durch die Plünderung der Kriegsvölker Carls V. *), und was sie seitdem von neuem erhielt, ging meistens durch die Raubsucht der republicanischen Regierung, zur Zeit der französischen Revolution verloren. Man rechnet den dadurch verursachten Schaden auf eine halbe Million Scudi. An kostbarem Kirchengeräthe blieb ihr fast nichts übrig als die Crucifixe und Leuchter, die auf den Hauptaltar und den der Kapelle des Chors bei feierlichen Gelegenheiten gesetzt werden. Sie sind von Silber und vergoldet, und ungemein reich mit Figuren, kleinen Reliefs und andern Zieraten geschmückt. Zwei derselben und ein Crucifix auf einem hohen Fufsgestell, in Form und Zieraten den gedachten Leuchtern ähnlich, schenkte der Cardinal Alexander Farnese der Peterskirche, deren Erzpriester er war, im Jahre 1581. Sie wiegen 210 Pfund, und die Kosten derselben betrugen 13,000 Scudi. Antonio Gentili verfertigte sie nach Zeichnungen des Michelagnolo, dessen Styl auch ihre Sculpturen zeigen, aber allerdings den seiner späteren Zeit, in welcher er sich zum Manierirten neigte. Im Ganzen herrscht viel Reichthum der Phantasie, aber insbesondere im Architektonischen dieser Werke ein ziemlich ausschweifender und überladener Geschmack. Vier andere Leuchter, die zu derselben Folge gehören, schenkte ebenfalls mit einem Crucifixe der Cardinal Francesco Barberini der Peterskirche.

*) Ein Verzeichnifs der bei dieser Gelegenheit verloren gegangenen Kostbarkeiten giebt Torrigio (Sac. Grott. Vatic. p. 255) aus einem Manuscript des Grimaldi.

Der Geschmack ihrer Sculptur entspricht dem Style des Bernini, dem ihre Erfindung zugeschrieben wird. Eine andere Folge von minder reich geschmückten Leuchtern aus der Zeit Gregors XIII., sind angeblich Werke des Benvenuto Cellini.

Höchst merkwürdig ist das hier aufbewahrte Diakonengewand, oder die Dalmatica, mit der ehemals die Kaiser bekleidet wurden, wenn man sie bei ihrer Krönung zu Domherren der Peterskirche erklärte. Der Stoff dieses Gewandes ist ein blau seidenes Zeug, mit einem rothen ebenfalls seidenen Unterfutter. Die Stickereien von Silber und Gold, die es reich an der Vorder- und Hinterseite schmücken, stellen folgende heilige Gegenstände vor:

An der Vorderseite Christus, sitzend auf einem Halbkreise, der vermuthlich das Firmament bedeutet, in einer Glorie. Seine Füſse ruhen auf zwei Kugeln mit Flügeln. Innerhalb der Glorie, zu beiden Seiten seines Hauptes und seiner Füſse, sind die vier Evangelisten unter den symbolischen Bildern der Apokalypse. Unter den zahlreichen Engeln, die jene Glorie erfüllen, bemerkt man, ihm zunächst rechts, die heil Jungfrau, und links eine männliche Figur, vermuthlich der Apostel Petrus. Unter ihm sind mehrere Gruppen von Männern und Frauen, worunter einige durch ihr Costum als Kaiser oder Könige ausgezeichnet werden. Diese unteren Figuren sind ohne Nimbus, den jene in der Glorie sämmtlich haben. Alle sind in einem Kreise eingeschlossen. Auf demselben, über dem Heilande, erhebt sich ein Kreuz mit den Nägeln und der Dornenkrone. Unten, auſserhalb dieses Kreises, sieht man vom Beschauer rechts Johannes den Täufer, und links eine sitzende männliche Figur, welche ein Kind auf dem Arme hält, und auf ein anderes, das neben ihr steht, segnend die Hände legt; ihr zur Linken befindet sich noch eine Gruppe von drei Kindern. Der Charakter des Kopfes derselben ist zwar dem Heilande ähnlich: da aber in ihrem Nimbus das Kreuz fehlt, welches man bei den übrigen Figuren des Erlösers auf diesem Gewande bemerkt, so läſst sich in ihr vielleicht Abra-

ham vermuthen, der seine zahlreiche Nachkommenschaft segnet.

Auf der hintern Seite ist, wie auch die griechische Inschrift anzeigt, die Verklärung Christi vorgestellt. Der Heiland schwebt zwischen Moses und Elias: der erstere ist durch die Tafeln des Gesetzes bezeichnet. Unterwärts ist Christus zweimal in Begleitung einiger Apostel, und dann Petrus, Jacobus und Johannes, die ihn auf den Berg Tabor begleiteten. Der letztgenannte in der Mitte, durch jugendlichen Charakter bezeichnet, ist schlafend vorgestellt; die beiden andern schützen sich mit ihrem Gewande vor dem Glanze des Erlösers. Ein Baum verzweigt sich durch das ganze Bild. Die beiden Bilder auf den Aermeln beziehen sich auf das heilige Abendmahl: auf dem einen reicht Christus seinen Jüngern das Brod, und auf dem andern den Wein. Der von diesen Gegenständen übrige Raum dieses Kleides ist mit Kreuzen angefüllt. Den griechischen Inschriften zufolge ist es unstreitig ein Werk byzantinischer Künstler. Man setzt es in die Zeit Leo III., der auch der Styl der gedachten Bilder zu entsprechen scheint, für die sie aber in Hinsicht der Composition sehr ausgezeichnet sind.

Im obern Stockwerke des Gebäudes der Sacristei ist das Archiv der Peterskirche. Vor dem Eingange desselben ist die in der Beschreibung der alten Peterskirche erwähnte Kette des Hafens von Smyrna, und das Schloſs und der Riegel des Stadtthors von Tunis aufgehängt.

In diesem Archive ist eine Handschrift, das Leben des heil. Georg enthaltend, wegen der Miniaturen von Giotto sehr sehenswerth, welche Gegenstände aus dem Leben dieses Heiligen und des Papstes Cölestin V. vorstellen. Sie ward der Peterskirche von dem mehrerwähnten Cardinal Stefaneschi geschenkt.

c. Die oberen Gänge und Gemächer, Dach und Kuppel.

Acht Wendeltreppen führen auf die obern Gänge, Gemächer und das Dach der Kirche. Zu der gewöhnlichen

und bequemsten ist der Eingang unter dem Grabmale der Gemahlin des Kronprätendenten von England. Sie besteht aus 142 sehr flachen und bequemen Stufen. Am Anfang derselben bemerkt man nach einem Sarkophag von grauem Marmor, welcher die Gebeine der Gemahlin des Kronprätendenten bewahrt, einige auf die Jubiläen der Jahre 1650, 1675, 1700 und 1725 bezügliche Inschriften.

Weiterhin gelangt man zu einer Thür, die zu dem Corridor mit der Loggia führt, von welcher der Papst den Segen ertheilt. Der gewöhnliche Eingang zu derselben aber, zu dem auch der Papst einzugehen pflegt, ist vermittelst einer Thür der Sala Regia. Dieser Corridor, welcher das obere Stockwerk der Vorhalle der Kirche und ihre beiden Seitenhallen begreift, mifst in der Länge 517, in der Breite 57, und in der Höhe 100 Palm. Man sieht hier die Cartone zu den zwölf Gemälden der Propheten im mittlern Schiffe der Laterankirche; und den heil. Petrus, der auf dem galliläischen Meere zu Christo wandelt; ein Frescogemälde von Lanfranco, von dem der obere Theil beim Absägen von der Mauer zu Grunde ging, als nach demselben das über dem Altare della Navicella befindliche Mosaik verfertigt ward.

Zwei andere Thüren auf der gedachten Treppe führen zu zwei in der Dicke der Mauern der Kirche angelegten Gängen. Der untere geht am Anfange der Fenster bis zum Altare des heil. Sebastian: der obere umläuft das ganze Gebäude, ausgenommen die beiden Seitenhallen an der Vorderseite. Er geht parallel mit dem über 8 Palm breiten Hauptgesims, zu dem man von diesem Gange durch acht Eingänge gelangt.

Auch gelangt man von demselben zu zwei achteckigen Gemächern über der Clementinischen Kapelle, Ottagoni di S. Gregorio, von dem in derselben befindlichen Altare dieses Heiligen genannt. Man sieht hier die in der Geschichte des Baues der Kirche erwähnten Modelle des Sangallo und Michelagnolo. Das letztere ist unter Benedict XIV. ausgebessert worden. Sechs andere Gemächer von gleicher Gröfse und Form der beiden zuvorgedachten, befinden sich

über den Grabmälern Alexanders VII. und VIII., Clemens X. und XIII., Benedict XIV., so wie über dem Altare des heil. Hieronymus. Gegen das Ende der mehr erwähnten Treppe sieht man zuletzt einige Inschriften zum Andenken mehrerer fürstlichen Personen, von denen das Dach und die Kuppel der Peterskirche bestiegen ward.

Das Dach erscheint beim Betreten desselben wegen der Menge sich darauf erhebender Gebäude fast wie eine kleine Stadt. Das Tonnengewölbe des mittlern und Querschiffes ist vor dem Regen durch ein Giebeldach geschützt, das sich über demselben theils auf Pfeilern, theils auf Mauern erhebt. Hinter den sich zu beiden Seiten dieses Daches emporhebenden Laternen der sechs Kuppeln in den Seitenschiffen des unter Paul V. hinzugefügten Theils der Kirche, erscheinen die unter der Leitung des Vignola über der Gregorianischen und Clementinischen Kapelle aufgeführten Kuppeln; beide von gleicher Gröfse und Form. Die Trommel, auf welcher sich ihr Gewölbe erhebt, ist von achteckiger Gestalt, und mit korinthischen Säulen und Pilastern geschmückt. Ihre Höhe beträgt vom Dach der Kirche bis zum Gipfel des Kreuzes auf ihrer Laterne 201³/₄, und der Umfang derselben 416 Palm.

Obgleich die grofse Kuppel, hinsichtlich des reinen Styls, der Baukunst nicht zum Muster dienen kann, so ist sie doch unter den, seit den Zeiten des classischen Alterthums gebauten Kuppeln, durch gute Verhältnisse ausgezeichnet, und in technischer Hinsicht als ein bewundernswürdiges Werk zu betrachten. Ihre Höhe von der Plattform des Daches bis zum Gipfel des Kreuzes beträgt 420 Palm. Sie erhebt sich hier auf einem Sockel von achteckiger Form, und 860 Palm im Umfange, der auf dem Bogen der vier grofsen Pfeiler der Kirche ruht. Er ist von Backsteinen, das übrige Gebäude der Kuppel hingegen von Travertin aufgeführt. Auf denselben folgt eine runde Basis mit einem grofsen Gesims, und dann das ebenfalls runde Piedestal der Trommel. Die letztere hat, nach Carlo Fontana, mit Inbegriff der Dicke der Mauern, 266²/₃ Palm im Durchmesser, folglich 2²/₃ mehr als das Gebäude des Pantheons, dessen

Durchmesser nur 254 Palm beträgt. Sie ist zwischen ihren sechzehn Fenstern mit eben so vielen Pfeilern, die ihr zu Widerlagen dienen, umgeben, in denen sich Durchgänge befinden, vermittelst deren man sie sehr bequem umgehen kann. Jeden dieser Pfeiler schmücken an der Vorderseite zwei korinthische Säulen, und an den Querseiten Pilaster von derselben Ordnung. Auf ihnen sollten, wie das Modell des Michelagnolo zeigt, über dem Säulengebälke sechzehn Bildsäulen der Propheten erscheinen, die aber weggelassen worden sind. Darauf folgt eine mit Laub und Fruchtgewinden geschmückte Attike, auf welcher das doppelte Gewölbe der Kuppel ruht; das äufsere hat drei Reihen Fenster, und ist mit Blei, auch an einigen Stellen mit Kupfer gedeckt. Hierauf erhebt sich die Laterne, welche unten zwischen den Fenstern 32 gekuppelte Säulen von jonischer Ordnung, und oben über der Attike 16 Candelaber schmücken. Auf ihrem kegelförmigen, ebenfalls mit Blei gedeckten Dache ruht eine metallne Kugel von 11 Palm im Durchmesser, und auf derselben erhebt sich zuletzt ein eisernes Kreuz, dessen Höhe 18 Palm beträgt. Im Pontificat Pius VII. sind hier, so wie an mehreren anderen Stellen des Gebäudes, Blitzableiter errichtet worden.

Die Kuppel hat mehrere Risse erhalten, die bei ihrer Entdeckung grofse Unruhe und Besorgnifs erregten, aber nach den defswegen gemachten Vorkehrungen nichts für das Gebäude befürchten zu lassen scheinen. Bereits im Jahre 1680 bemerkte man einen Rifs im innern Gewölbe der Kuppel, welcher den von Bernini in den Pfeilern angelegten Treppen und Nischen zur Aufbewahrung der Reliquien, jedoch, dem Baldinucci und Poleni zufolge, ungegründet zugeschrieben wurde *). Als man zu Anfang des Pontificats Benedict XIV. mehrere derselben am Gewölbe, so wie an den äufsern Mauern der Trommel entdeckte, ward auf Veranstaltung des Papstes eine Commission niedergesetzt, bei

*) Siehe Baldinucci Vit. del Cavalliere Giov. Lorenzo Bernini p. 42 e seq. und Giovanni Poleni Memorie istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano. Padua 1747.

der sich die in damaliger Zeit berühmten Mathematiker Boscowich, Poleni, Jacquier und Lesueur befanden, um ihren Rath zur Abwendung der Gefahr zu ertheilen, die das Gebäude zu bedrohen schien. Nach ihrem einstimmigen Gutachten sollten den zwei eisernen Ringen, mit denen die Kuppel bereits zur Zeit ihrer Aufführung befestigt worden war, noch andere hinzugefügt werden. Dem zufolge wurden im Jahre 1743 zwei solche Ringe, der eine im Piedestal der Trommel, und der andere am Anfang der Attike umgelegt. Im darauf folgenden Jahre fügte man noch drei andere hinzu: den einen im obern Theile der Attike, und zwei andere an dem Gewölbe. Das zu diesen Befestigungen des Gebäudes verwendete Eisen beträgt, nach dem Bericht des Poleni, 119,044½ römische Pfund *). Da man im Jahre 1747 entdeckte, dafs der eine von jenen beiden zur Zeit Sixtus V. um die Kuppel gelegten Ringen gesprungen war, so wurde nach Ergänzung desselben noch ein anderer unter der ersten Reihe der Fenster des Gewölbes umgelegt.

Man kann die ganze Kuppel bis zum Gipfel besteigen. Auf den untersten Sockel gelangt man vermittelst vier Doppeltreppen mit eisernen Geländern. Von da führt eine Wendeltreppe von 190 Stufen bis zum Gesims, auf dem das Gewölbe der Kuppel ruht, und von da gelangt man auf 48 Stufen bis zur ersten Fensterreihe desselben. Ehemals war man genöthigt, auf 56 Stufen auf dem Rücken des innern Gewölbes bis zum Fufsgesims der Laterne emporzusteigen. Gegenwärtig aber gelangt man auf einer bequemeren Treppe dahin, die zwischen beiden Gewölben der Kuppel gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts angelegt worden ist. 78 Stufen führen darauf bis zum Dache der Laterne, von wo man vermittelst einer eisernen Leiter in die metallne Kugel gelangt, welche 16 Personen bequem in sich zu fassen vermag. Auf dem Dache der Laterne führen erst Sprossen und dann eine eiserne Leiter bis zum Kreuze, dem höchsten Gipfel des Gebäudes, jedoch nicht ohne

*) Poleni a. a. O. p. 421.

ohne alle Gefahr empor. Auch kann man beim Besteigen der Kuppel die mit eisernen Geländern umgebenen Gesimse im Innern des Gebäudes, unter und über der Trommel, betreten, auch von der Laterne vermittelst der in der innern Mauer angebrachten Fenster hinab in die Kirche sehen. Um die Aufsenseite der Laterne führen sowohl unten am Fuſse der Säulen, als oben am Anfange des Daches Gänge mit eisernen Geländern, die sich bequem umgehen lassen.

Am St. Petersfeste, der Krönnungsfeier des Papstes, so wie auch Fürsten zu Ehren, werden die Kuppel, die Vorderseite und die Colonnaden der Peterskirche erleuchtet, zuerst mit 4400 Lampen, und dann eine Stunde nach Sonnenuntergange mit 683, zuweilen auch mit 791 Fackeln. Das Anzünden der letztern erfolgt mit dem Glockenschlage gleichzeitig durch 251 Personen, und gewährt ein schönes überraschendes Schauspiel.

f. Die vaticanischen Grotten.

In den vier Pfeilern der groſsen Kuppel führen eben so viele Treppen zu einer unterirdischen Kirche, in welcher sich die Confession befindet. Ungegründet ist die Behauptung, daſs sie einen Theil der alten in der Einleitung erwähnten Grabgewölbe enthalte, da ihr Fuſsboden der der alten Peterskirche ist, auf dem sie sich 11 Fuſs tief unter der heutigen erhebt. Dennoch erhielt sie dadurch die Benennung der heiligen Grotten des Vaticans (le sacre grotte vaticane).

Zu dem gewöhnlichen Eingange derselben führt die Treppe des Pfeilers, an welchem die Bildsäule der heiligen Veronica steht. Sie wird nur zweimal des Jahres dem Publicum geöffnet: nämlich am Montage nach dem Pfingstfeste für die Frauen, und an der Vigilie und dem Feste der heiligen Petrus und Paulus für die Männer; indem beide Geschlechter hier nie zusammen erscheinen dürfen. An den beiden erwähnten Tagen wird auch des Vormittags Gottesdienst daselbst gehalten.

Sie besteht aus zwei Theilen, von denen der eine früher, der andere später angelegt ward, und die daher durch die

Namen der alten und neuen Grotten (Grotte vecchie e nuove) unterschieden werden. Die alten Grotten nennt man den vorderen Theil, welcher durch zwei Reihen von Pfeilern mit Arcaden, 9 in jeder Reihe, in drei Schiffe getheilt wird, und ungefähr 200 Palm in der Länge, und 80 in der Breite mifst. Unter dem Namen der neuen Grotten hingegen begreift man den hinteren Theil, der von einem halbzirklichen Gange eingeschlossen wird, welcher in einem Umfange von 260 Palm den Altar der Confession von drei Seiten umgiebt.

In diesen sogenannten Grotten befinden sich sehr viele Denkmäler, die aus dem vorderen Theile der alten Peterskirche nach der Zerstörung derselben, im Pontificat Pauls V. hierher gebracht worden sind. Man sieht daselbst eine bedeutende Anzahl Grabmäler, theils mit Sculpturen, theils nur mit Inschriften. Die Reliefs und Statuen, die sich ebenfalls hier in beträchtlicher Menge befinden, dienten, mit wenigen Ausnahmen, ehemals zur Verzierung der Kapellen, Tabernakel und Grabmäler der alten Kirche. Der gröfste Theil derselben ist aus der späteren Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihre Meister sind meistens unbekannt. Nur wenige sind von vorzüglicher Arbeit, und einige zeigen sogar einen entschieden manierirten Styl, den man in der Epoche der aufstrebenden Kunst nicht erwarten sollte. Auch befinden sich hier einige Mosaiken und Gemälde aus älterer Zeit.

Auch hat man daselbst in den Kapellen S. Maria del Portico und S. Maria Praegnantium, durch einige auf der Mauer gemalte Ansichten der alten Peterskirche, ihrer Kapellen und Altäre, und der mit derselben zerstörten Theile des vaticanischen Palastes, das Andenken dieser Gebäude und Denkmäler zu erhalten gesucht. Unter Urban VIII. sind diese Grotten noch überdiefs mit vielen Gemälden von Malern damaliger Zeit geschmückt worden. Wir glauben sie um so eher in unserer Beschreibung übergehen zu können, da dieselben, schon in ihrer ursprünglichen Gestalt von keiner besonderen Bedeutung, im Pontificat Benedict XIV. übermalt worden sind, weil sie, vermuthlich durch die Feuchtigkeit des Ortes, verblichen waren. Wir beschränken uns daher

auf die Anzeige der Monumente der alten Peterskirche und einiger Grabmäler späterer Zeiten. Jene sind in dem Werke des Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta. Romae 1773, in Kupfer gestochen, schlecht und zum Theil mit auffallenden Unrichtigkeiten. Jedoch hat uns nicht unangemessen geschienen, sie bei der Beschreibung jedes Monumentes anzuführen. Die Vorrede dieses Werkes enthält eine ausführliche Anzeige von der Beschreibung des Torrigio und der älteren Werke, der wir uns daher hier glauben enthalten zu können.

Bei der Beschreibung selbst legen wir den Plan zum Grunde.

A. Treppe und Gang, welcher von dem Pfeiler der heiligen Veronica in die Grotten führt, nebst der Kapelle der gedachten Heiligen.

B. Halbzirklicher Gang um die Confession.

1) Statue des Apostels Jacobus des jüngeren; ehemals am Tabernakel Sixtus IV. über dem Hauptaltare der alten Basilika. Dionysius Tab. X. No. 2.

2) Polyandrium, durch eine Marmortafel mit dem bekannten Monogramme des Namens Christus verschlossen; in ihm sind die Gebeine aufbewahrt, die man beim Graben der Fundamente für die neue Kirche, in dem alten Coemeterium gefunden. Dionysius Tab. I. No. 1.

3) Grofses Kreuz von Marmor, ehemals auf dem Giebel der Vorderseite der alten Kirche. L. L. Tab. I. No. 2.

D. Cappella di S. Maria de Porticu.

4) An den Pfeilern des Einganges: rechts, die Bildsäule des Evangelisten Matthäus, und links, die des Johannes; beide ehemals am Grabmal Nicolaus V. L. L. Tab. XX.

5) Zwei Marmorsärge, die beim Graben der Fundamente für die heutige Peterskirche im Jahr 1607 gefunden wurden. Auf dem einen derselben ist an der Vorderseite, in einer Rundung, ein Brustbild zu bemerken; vermuthlich das Bildnifs desjenigen, dessen Gebeine er bewahrte. Der Deckel hat eine Palme und die Inschrift „Constanti locus qui aduc

14 *

costat." Der andere der gedachten Sarkophage ist ohne Inschrift und Bildwerk. L. L. Tab. III. No. 4 und 5.

6) Friesfragmente aus dem heidnischen Alterthume, mit Laubwerk, Thieren und den Figuren des Apollo und einiger Musen; ehemals in der von Johann VII. in der alten Kirche erbauten Kapelle, in welcher man das heilige Schweifstuch aufbewahrte. L. L. Tab. III. No. 1. 2. 3.

7) Fragment der Bulle, welche Gregor III., auf dem, im Jahre 733, vor dem Grabe des heiligen Petrus gehaltenen Concilium, gegen die Bilderstürmer erliefs.

8) Mosaikkreuz, in einer runden Einfassung, ebenfalls von Mosaik, vom Tabernakel des heiligen Schweifstuches, in der Kapelle Johann VII. L. L. Tab. XVI.

9) Ein anderes Fragment der zuvorgedachten Bulle Gregor III., mit beigefügter Excommunication für die Uebertreter der Beschlüsse des genannten Conciliums.

10) (Ueber dem Altare der Kapelle). Die heilige Jungfrau in halber Figur, mit dem Kinde; Gemälde von Simon Memmi, ehemals im Porticus der alten Kirche *). L. L. Tab. VI. Dieses Bild steht zwischen zwei Engeln von Marmor, welche zuvor das Grabmal des Cardinals Eruli schmückten.

11) Innere Ansicht der alten Peterskirche.

12) Bildsäule Benedict XII. in halber Figur; ehemals auf dem zu den Seelenmessen privilegirten Altare (Altare dei Morti) der alten Kirche. Der Papst erhebt die rechte Hand zum Segen, und hält mit der Linken die Schlüssel. Diese Statue war, dem Torrigio zufolge **), roth angestrichen, wie auch noch Spuren zeigen. Eine Inschrift unter derselben nennt den Meister dieses Werks, Paolo da Siena ***), eine

---

*) Vasari spricht von diesem Bilde im Leben des Simon Memmi. Tom. II. p. 207.

**) Sacre Grotte Vaticane p. 72.

***) Von diesem von Vasari nicht angeführten Künstler spricht Baldinucci, dem er nur durch dieses Werk bekannt gewesen zu sein scheint. Notizie de Professori del disegno da Cimabue in qua. Tom. I. p. 32.

andere daneben berichtet, daſs dieser Papst das Dach der alten Peterskirche im Jahr 1341 erneuert habe.

13) Statue des heiligen Petrus von weiſsem Marmor; ehemals im Porticus der alten Basilika, wo sie am St. Peterstage mit dem päpstlichen Ornat bekleidet ward. Sie ist ganz ähnlich der alten bronzenen Bildsäule dieses Apostels in der neuen Peterskirche, und daher ohne Zweifel eine Copie derselben. Der Sessel im gothischen Style, worauf der Apostel sitzt, diente früher zum Sessel der vorerwähnten Bildsäule Benedicts XII., und die zu beiden Seiten desselben befindlichen Säulen, mit gothischen Giebeln, zwischen denen man die Statuen eines Apostels und eines Engels bemerkt, gehörten, so wie die beiden Löwen an der Vorderseite des Fuſsschemels, zu dem Grabmale Urban VI. L. L. Tab. IX.

Auſser der bereits erwähnten innern Ansicht der alten Peterskirche sind in dieser Kapelle noch abgebildet: der unter Paul II. erbaute, und unter Paul V. zerstörte Theil des vaticanischen Palastes; — der Glockenthurm der alten Basilika; — das Mosaik der Kapelle S. Maria in Turri; — die unter Alexander VI. vollendete Loggia zur Ertheilung des apostolischen Segens; — der Palast des Erzpriesters; — und die mehrerwähnte Kapelle Johann VII.

14) (Beim Ausgang der gedachten Kapelle rechts) Mosaik; ehemals im Vorhofe der alten Kirche, über dem Grabmal Kaiser Otto II. Christus die Rechte zum Segen erhebend, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. Jener hält nicht wie gewöhnlich zwei, sondern, wie auf dem Mosaik am lateranensischen Triclinium Leo's III., drei Schlüssel, vielleicht zur Andeutung der dreifachen Gewalt des Papstes, im Himmel, auf Erden und im Purgatorium oder in der Hölle, nach der bekannten Bibelstelle: portae inferorum te non superabunt. L. L. Tab. X. No. 1.

15) (Zu beiden Seiten des Ganges nach der Confession). Zwei antike Friesfragmente, mit menschlichen Figuren, Thieren und Laubwerk, aus der Kapelle Johann VII. L. L. Tab. LXXI

E. Cappella S. Maria Pregnantium.

16) Bildsäulen der Apostel Jacobus des Aelteren und Jüngeren, vom Grabmale Nicolaus V. L. L. Tab. XI. No. 4. 5. Rechts und links beim Eingange befinden sich zwei kleine Marmorkreuze, die 1608, als man die Fundamente zur Vorderseite der neuen Kirche grub, gefunden wurden. Dionysius Tab. XI. No. 2. 3.

17) Bassorilievo: Gott Vater mit dem Evangelium in einer Glorie von Engeln; ehemals am Grabmale des Cardinals Eruli. L. L. Tab. XI. No. 1.

18) Bildsäule der heiligen Jungfrau mit dem Kinde; ehemals in der vormaligen Sacristei der Peterskirche, auf dem der heiligen Dreieinigkeit und den heiligen Cosmus und Damianus geweihten Altare. L. L. Tab. XIII. Diese Statue umgeben oben und zu beiden Seiten drei geflügelte Engelsköpfe. L. L. Tab. XIV.

19) Statue Bonifacius VIII. in halber Figur *); vormals auf dem Altare, welchen dieser Papst, in der alten Peterskirche, zu Ehren Bonifacius IV. errichtete. Er hat die rechte Hand zum Segen erhoben, und hält in der Linken die beiden Schlüssel. L. L. Tab. XV. Eine Inschrift bei dieser Bildsäule vom Jahre 1605, als sie hierher gebracht wurde, berichtet die Vermehrung des Domcapitels der Peterskirche von dem gedachten Papst.

20) Grabschrift Bonifacius IV. in Versen. Dionysius Tab. XVI.

21) Auf dem Altare an der Hinterseite der Kapelle steht das alte, aber in neuerer Zeit sehr übermalte Gemälde der heiligen Jungfrau, von welchem sie den Namen S. Maria Praegnantium führt; vorher befand es sich in der gleichnamigen Kapelle der alten Kirche. Es steht unter einem

---

*) In der im Jahre 1816 erschienenen Beschreibung der Peterskirche wird Andrea Pisano als der Meister dieses Werks genannt; vermuthlich durch Verwechslung mit dem Bildniſs Bonifacius VIII., welches der gedachte Künstler für die Kirche S. Maria del Fiore zu Florenz verfertigte. (S. Vasari Vit. di Andrea Pisano Tom. II. p. 155), nach dem Andrea nie in Rom gewesen ist.

Gebälke, das von vier gewundenen mit Mosaik ausgelegten Säulen, vom Altare des heiligen Schweifstuches getragen wird. An jeder Seite dieses kleinen Portals steht die Bildsäule eines Engels. L. L. Tab. XXIII. No. 1.

22) Die sehr verstümmelten Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus; ehemals im Vorhofe der alten Basilika, am Eingange des Porticus der Päpste (Portico de' Pontifici). L. L. Tab. XXI et XXII.

23) Bassorilievo: Nero, der den heiligen Petrus zum Tode verurtheilt; ehemals an dem Ciborium, welches Sixtus IV. für den Hauptaltar der alten Kirche verfertigen liefs. L. L. Tab. XXIII. No. 2.

24) Grabschrift des Marcellus, Subdiaconus der sechsten Region. Dionysius a. a. O. Tab. XXIV.

25) Brustbild eines Engels in Mosaik; Copie des Restes einer 7 Ellen hohen Figur, von Giotto, welche über der Orgel der alten Peterskirche stand *). Benedict XII. liefs sie anfertigen, da das Original, das früher hier stand, den Untergang drohte. Dionysius l. l. L. L. Tab. XXVI. No. 2.

26) Bildsäule des heiligen Augustinus, von guter Arbeit, eine Kirche in der Hand haltend; ehemals am Grabmal Calixtus III. L. L. Tab. XXVI. No. 1.

27) Grabschrift des Extribunus voluptatum Petrus und seiner Gattin Johanna, in der die vom Papst Hormisdas (514 — 23) und dem Praepositus der Peterskirche ertheilte Erlaubnifs, sich in der Kirche beerdigen zu lassen, erwähnt wird. Dionysius l. l. Tab. XXV.

28) Grabschrift der Notare der römischen Kirche Dulcitus und Eutyches und des Subdiaconus der ersten Region Petrus. Dionysius l. l. Tab. XXV.

29) Grabschrift des Johannes Alincensis, vom Jahr 495.

F. Seitengemach der Kapelle, zu welchem zwei Stufen empor führen.

30) Inschrift an der Wand, bezüglich auf das hier ehemals befindliche Grab der Päpste Leo I., II., III. und IV., und

---

*) Von diesem Engel spricht Vasari Vit. di Giotto. T. II. p. 88.

Inschrift auf dem Fuſsboden; welche die Stelle des Altars bezeichnet, der diesen Heiligen gewidmet war. Dionysius l. l. Tab. XIX.

31) Marmortafel mit drei Gebeten für die Seele Gregor III.; ehemals bei den zwei neben einander stehenden Altären, welche dieser Papst zu Ehren des heiligen Gabinius und der heiligen Jungfrau in der alten Peterskirche errichtete.

32) Mosaik: der heilige Petrus in halber Figur, welcher die rechte Hand zum Segen erhebt; ehemals in der Kapelle Johann VII. Dionysius l. l. Tab. XVIII. No. 3.

33) Bildniſs Johann VII., ebenfalls in halber Figur, von Mosaik. Sein Haupt umgiebt ein viereckiger Nimbus. Das Gebäude in seiner Hand, das bei Dionysius fehlt, bedeutet die von ihm erbaute Kapelle, in welcher sich dieses Mosaik befand. Dionysius l. l. Tab. XVIII. No. 4. Darunter eine Inschrift auf einer schmalen Marmortafel, vom Ciborium des Altars jener Kapelle: Johannis Servi Sanctae Mariae. Dionysius Loc. cit. No. 2.

34) Inschrift; ehemals in der zuvor erwähnten Kapelle Johann VII. Dionysius l. l. Tab. XVII.

35) Die heilige Jungfrau mit dem Kinde, zwischen zwei Engeln, ein altes aber sehr übermaltes Gemälde; ehemals in der Kapelle des Crucifixes. Dionysius l. l. Tab. XVIII. No. 1.

Auſserdem sieht man in dieser Kapelle folgende Denkmäler der alten Peterskirche abgebildet:

Das von Innocenz VIII. zur Aufbewahrung der heiligen Lanze errichtete Tabernakel. — Die Altäre des heiligen Wenzel, Königs von Böhmen, und des heiligen Marcus. — Die Grabmäler Paul II., Nicolaus V. und Marcellus II. — Die Altäre des heiligen Sacramentes, der heiligen Simon und Judas und Leo IX. — Das Tabernakel Pius II. zur Aufbewahrung des Hauptes des heiligen Andreas. — Die von Sixtus IV. erbaute Kapelle des Chors; — und die Vorderseite der alten Kirche, mit der jetzt im kleinen Garten des Belvedere befindlichen Pigne von Bronze vom Grabmale Hadrians, und dem von Innocenz VIII. erbauten Theile des vaticanischen Palastes.

Halbes Grab am Boden. Im Gange, welcher von der Kapelle S. Maria Praegnantium zu den alten Grotten führt.

36) Auf die Anlage des Taufquells bei der alten Basilike bezügliche Inschrift des Papstes Damasus. Siehe zweites Hauptstück, Beschreibung der ältesten Peterskirche S. 56.

37) Statue des heiligen Bartholomäus, vom Grabmale Calixtus III. L. L. Tab. XXIX. No. 7.

38) Ein sehr stark restaurirtes Marienbild von Mosaik, vom Ciborium Johann VII., zu beiden Seiten desselben zwei knieende Figuren. L. L. Tab. XXIX. No. 5.

39) Statue Johannes des Evangelisten, vom Grabmale Calixtus III. L. L. Tab. XXIX. No. 6.

40) Bassirilievi: die halben Figuren der vier Evangelisten, in Rundungen von guter Arbeit; ehemals am Tabernakel Innocenz VIII. Tab. XXIX. No. 1 u. 2, und Tab. XXX. No. 1 u. 2. Unter diesen die vier Kirchenlehrer in Bassorilievo.

41) Zwei Engel, vom Grabmale Nicolaus V. Tab. XXX. No. 4 und 5.

42) Bassorilievo: die heilige Jungfrau sitzend mit dem Kinde, zwischen zwei stehenden Engeln, die Hände kreuzweis auf die Brust gelegt, zur Seite die beiden Apostel Philippus und Jacobus; ehemals am Grabmale des Cardinals Eruli. L. L. Tab. XXXI. No. 3.

43) Bassirilievi: die vier Kirchenlehrer der lateinischen Kirche: halbe Figuren in Rundungen; vom Grabmale Innocenz VIII. Der heilige Ambrosius ist mit einer Geifsel gebildet, welche vermuthlich auf den bekannten Kirchenbann deutet, mit dem er den Kaiser Theodosius belegte. Die Taube bei dem heiligen Gregorius bedeutet den heiligen Geist, von welchem dieser Papst Eingebungen empfing. Tab. XXIX. No. 3 u. 4, und Tab. XXXI. No. 1 u. 2.

Darunter zwei stehende Engel in Kindesgestalt, von denen jeder ein Schild hält; ehemals am Altare der heiligen Lucia. Tab. XXXII. No. 1 u. 2.

44) Reliefplatte; ehemals an dem von Pius II. errichteten Tabernakel, wo man das Haupt des heiligen Andreas bewahrte. In der oberen Abtheilung, einem Halbzirkel, halten

zwei Engel das gedachte aus einem Tuche hervorragende Haupt. Unten sieht man ein Kreuz zwischen zwei anderen Engeln, welche es verehren; und über demselben, in einer Glorie; den heiligen Geist in Gestalt der Taube. Tab. XXXVIII. No. 1 u. 2.

G. Eingang in die alten Grotten. Drittes Seitenschiff.

45) Grabmal des Carl Stuart, Sohn des Prätendenten von England Jacob III.

46) Grabmäler des letztgenannten und seines Sohnes des Cardinals Heinrich, Herzogs von York.

47) Frescobild der heiligen Jungfrau; ehemals zuerst in der Kapelle des Cardinals Antoniotto Pallavicini, und dann in der ehemaligen Sacristei der Peterskirche.

48) Stelle, wo Urban VIII. die zu den Fundamenten für die ehernen Säulen am Tabernakel des heutigen Hauptaltars ausgegrabene Erde aufbewahren liefs. Darunter ein Relief: Maria mit dem Kinde.

Am freistehenden Pfeiler: die ehemalige marmorne Basis der bronzenen Statue des heiligen Petrus, mit dem Wappen des gedachten Cardinals, welcher dieselbe verfertigen liefs.

49) Grabstein des Cardinals Riccardo Olivier Longolio, Erzpriesters der Peterskirche.

50) Fragment der Grabschrift des Papstes Nicolaus I.

51) Grabmal des Cardinals Francesco de' Tebaldeschi, mit dem Bildnifs desselben, vom Jahre 1378; ehemals in der Kapelle de Ossibus Apostolorum. Tab. XLIII.

52) Grabmal ohne Sculptur des Diaconus Felix, vom Jahre 495, zufolge der Inschrift dieses Monumentes. Tab. XLV. No. 1.

53) Grabmal Gregor V.; ein alter christlicher Sarkophag, welcher im Jahre 1606 beim Graben der Fundamente der heutigen Peterskirche gefunden ward *). Die Vorderseite des-

*) Dem Bottari zufolge (Roma sotterranea Tom. I. p. 78) fand man in diesem Sarkophage einen in ein Leintuch eingewickel-

selben ist mit Reliefs geschmückt, deren Gegenstände folgende sind:

Christus, welcher einem Knaben die Hand auflegt. Nach unserer Meinung deutet diese Vorstellung überhaupt auf die zur Vereinigung mit Gott nothwendige Unschuld des Herzens, weſswegen wir, nach den Worten des Heilandes, Kindern gleich werden müssen, um in das Himmelreich zu kommen, und kann daher auf zwei verschiedene Erzählungen der Evangelisten bezogen werden, denen zufolge das einemal Christus ein einziges Kind seinen Jüngern zum Beispiel darstellte, und ein anderesmal die zu ihm gebrachten Kinder segnete.

Das blutflüssige Weib, welches den Saum des Heilandes berührt. Der dabei befindliche Apostel ist vermuthlich der heilige Petrus, den der Evangelist Lucas insbesondere unter denjenigen erwähnt, welche auf die Frage des Heilandes, wer ihn berührt habe, antworteten.

Christus auf dem Felsen mit den vier Strömen des Paradieses. Er verkündet mit der emporgehobenen Rechten seine Lehre, welche das aufgerollte Evangelium in seiner Linken bezeichnet. In dem bärtigen Kopf dieser schön gedachten Figur erkennt man bereits den Typus des Heilandes, der späteren Kunst des Mittelalters, da hingegen die übrigen Christusfiguren dieses Sarkophages, das auf den ältesten christlichen Monumenten gewöhnlichere bartlose Gesicht, ohne Eigenthümlichkeit des Charakters zeigen.

Derselben Figur zur Rechten ist Christus abermals unter dem Bilde des Lammes vorgestellt, auf dessen Haupte man das bekannte Monogram bemerkt. Die Anhöhe, auf der es erscheint, bedeutet den Berg Zion, in Folge des ersten Verses des 14ten Capitels der Apocalypse. In einem anderen Lamme zur Linken ist, nach Bottari's wahrscheinlicher Meinung, die Gemeinde Christi angedeutet.

Zu beiden Seiten des Heilandes befinden sich die auf

---

ten Leichnam, welcher herausgenommen und in einem Polyandrium aufbewahrt wurde. Daſs man in demselben die irdischen Reste Gregor V. erkannte, wird von dem gedachten Schriftsteller nicht erwähnt.

diese Weise öfter auf christlichen Sarkophagen wiederholten Figuren der Apostel Petrus und Paulus. Hinter diesem, welcher die Rechte gegen den Erlöser erhebt, bemerkt man einen Palmenbaum. Jenen scheint das Kreuz als sein Marterwerkzeug zu bezeichnen.

Christus, dem heiligen Petrus seine Verläugnung vorhersagend.

Der Heiland, welcher dem gedachten Apostel die Schlüssel übergiebt.

L. L. Tab. XLVI. Bottari Roma sotterranea. Tom I. tav. XXI.

54) Grabmal Kaiser Otto II.; einfacher Marmorsarg. Tab. XLV. No. 2.

55) Grabschrift eines gewissen Leo vom Jahre 391.

56) Fragment der Inschrift einer Schenkung des Cardinals Pietro Barbo, nachmaligen Papstes Pauls II., an die Peterskirche.

57) Fragment einer sehr unleserlichen Inschrift, welche die Erzählung einer Vision enthält, die jemand im Porticus der Peterskirche hatte; gefunden im Jahre 1618, beim Graben der Fundamente des Glockenthurms, welcher an der Vorderseite, vom Beschauer links errichtet werden sollte.

58) Fragment einer Inschrift, die berühmte Schenkung der Gräfin Mathilde an den päpstlichen Stuhl enthaltend. Darunter das Grab Simon von Montforts, Feldherrn gegen die Albigenser.

59) Ein Agnus Dei; Christus unter dem Bilde des Lammes, mit einem Nimbus um dem Haupte, und einem Kreuze. Tab. XXXIV. No. 3.

60) Altar, mit dem Bilde des Erlösers in Relief. Ueber demselben der heilige Geist in Gestalt der Taube. Fragment vom Grabmale Bonifacius VIII. Tab. XXXIV. No. 1.

61) (Auf dem Fufsboden). Grabstein der Königin Charlotte von Cypern, gestorben zu Rom im Jahre 1487. Tab. XXXVIII.

62) Grabstein des Cardinals Stefano Nardino da Forli, Erzbischofs von Mailand, vom Jahre 1484; ebenfalls auf dem Fufsboden. Loc. cit.

63) Grabstein des Catellius. Tab. XVII.

I. Mittelschiff.

64) Grab Pius VI.

65) Altar, genannt Altare della Pietà, von dem Relief über demselben, welches sich ehemals am Grabmale Calixtus III. befand. Es ist eine Art von Tabernakel, unter welchem, in der Mitte, der Heiland mit ausgebreiteten Armen in halber Figur erscheint. Auf jeder Seite sind zwei Engel zu bemerken. L. L. Tab. XXXIV. No. 2.

66) Grab der Königin Christina von Schweden.

67) Grabmal Alexander VI., mit dem Bildniſs desselben in ganzer Figur. Der Leichnam dieses Papstes wurde, im Jahre 1610, in die Kirche S. Maria di Monserato gebracht. Tab. XLVII. Zu beiden Seiten desselben: das Herz Benedict XIII., und das der Königin Christina.

K. Rechtes Seitenschiff.

68) Grabmal Hadrian IV.; ein groſser antiker Sarkophag von rothem Granit, auf dem Deckel mit zwei Masken, an der Vorderseite mit Laubgewinden und Stierschädeln geschmückt. Tab. XLVIII. No. 2.

69) Sarkophag, auf welchem man, dreimal wiederholt, das Monogram des Namens Christi bemerkt, gefunden im Jahre 1606, an der Stelle der heutigen Kapelle des Chors, 35 Palm unter der Erde. Nachmals diente derselbe zum Grabmale Pius III. Loc. cit. No. 1.

70) Altchristlicher Sarkophag, gefunden im Jahre 1607, beim Graben der Fundamente der heutigen Peterskirche. Die Vorderseite desselben zeigt folgende Gegenstände in Relief.

Die Abtheilungen werden, wie gewöhnlich auf den Sarkophagen dieser Zeit, durch Portale gebildet, welche sich auf Säulen erheben. In dem mittleren steht der Heiland, wie auf dem Grabmale Gregor V. auf dem Felsen mit den vier Flüssen des Paradieses. Ein Mann und eine Frau, vermuthlich das Ehepaar, deren Gebeine dieses Monument ursprünglich bewahrte, berühren ihm zu beiden Seiten den Saum seines Gewandes. In jedem der zwei Portale zu beiden Seiten des Heilandes sind zwei Apostel zu bemerken. Die beiden ihm

zunächst stehenden sind ohne Zweifel die heiligen Petrus und Paulus. Die beiden anderen sind mit einem jugendlichen unbärtigen Gesicht, und ohne Kennzeichen, welche zu ihrer Benennung dienen könnten, gebildet.

In den Portalen an beiden Enden sieht man, vom Beschauer rechts, den Heiland vor dem Richterstuhl des Pilatus, und links denselben, welcher seinen Jüngern die Füſse wascht. Der heil. Petrus neben dem Erlöser, auf einem erhöhten Sessel sitzend, scheint die Worte auszusprechen: „Herr, solltest du mir meine Füſse waschen?" Bei dem Schemel, auf dem sich der gedachte Sessel erhebt, ist das Waschgefäſs zu bemerken. Unrichtig ohne Zweifel erklärte Aringhi diesen Gegenstand für den Heiland vor dem Richterstuhl des Hannas und Kaiphas. Zwischen den Bogenwinkeln der Portale sind Körbe mit Früchten, nach welchen Tauben picken, vorgestellt. L. L. XLIX. No. 1 Bottari Roma sotterranea, Tom. I. Tav. XXIV.

Dieser Sarkophag bewahrte den Leichnam Pius II. bis zum Jahre 1610, in welchem derselbe nebst den Gebeinen Pius III. nach S. Andrea della Valle gebracht wurde, wo gegenwärtig die Grabmäler dieser beiden Päpste mit den Reliefs von Pasquino da Monte' Pulciano sich befinden, die ehemals ihre Monumente in der Peterskirche schmückten.

71) Grabmal Bonifacius VIII. Dem Vasari zufolge ward es als ein Werk des Arnolfo durch den Namen dieses Meisters bezeichnet. Aus seinen Worten geht aber nicht hervor, ob derselbe auf diesem Monumente, oder in der von dem gedachten Papst zu Ehren Bonifacius IV. erbauten Kapelle zu finden war. Auf jenem haben wir ihn nicht bemerkt *). Der Kopf der liegenden Bildsäule des Papstes auf demselben zeigt, bei etwas roher Arbeit, eine schöne Auffassung des Charakters Tab. XLIX. No. 2.

72) Grabmal des Petrus Raimundus Zacosta mit dem Bildniſs desselben, darüber Grabschrift des Alophius Vignacourt: beide Groſsmeister des Maltheserordens. Tab. L.

*) Siehe Vasari Vit. di Arnolfo di Lapo T. I. p. 267.

73) Grabstein des Cardinals Benedetto Gaetano, Neffen Bonifacius VIII. Tav. LI. No. 2.

Grabsteine des Giacomo Gaetano, apostolischen Protonotarius, und des Cardinals Petrus, Bischofs von Sabina. Das erstgenannte dieser Monumente ist eine Marmorplatte, worauf zwei Engel, welche ein rundes Schild mit dem Namen Christi halten, gebildet sind. Beide sind von Avignon nach Rom gebracht worden. Tab. LII. No. 1. u. 2.

74) Grabmal Nicolaus V. Auf dem Deckel die liegende Bildsäule des Papstes. An der Vorderseite zwei Engel, zu beiden Seiten der Inschrift. An den Querseiten das päpstliche Wappen. Tab. LIII.

75) Grabmal Paul II.; ein Werk des Mino da Fiesole. Die Gegenstände der Sculpturen sind ähnlich denen des vorerwähnten Monumentes. Tab. LIV.

76) Grabmal Julius III.; ein einfacher Marmorsarg. L. L. Tab. LV. No. 1.

77) Ein anderer einfacher Sarkophag, welcher die Gebeine des Papstes Nicolaus III. und des Cardinals Rainaldus Ursinus bewahrt. Der Leichnam des letztern ist von Avignon nach Rom gebracht worden. Tab. LV. No. 2.

L. Treppe zum Vatican.

78) Grabmal Urban VI. Auf dem Deckel die liegende Bildsäule des Papstes. An der Vorderseite derselbe, von dem heil. Petrus die Schlüssel empfangend, und zu beiden Seiten sein Familienwappen. An den Querseiten zwei Engel, welche Candelaber halten. Tab. LVI.

79) Verstümmelte Inschrift.

80) Grabmal Innocenz VII., mit dem Bildnisse desselben. L. L. Tab. LVII.

81) Grabmal Marcellus II.; ein alter christlicher Sarkophag, gefunden unter der Peterskirche. An der Vorderseite ist in der Mitte der Heiland zwischen zwei Jüngern gebildet, in welchen Bottari die beiden Söhne des Zebedäus, Jacobus und Johannes, vermuthet. Diese drei Figuren sind sämmtlich bartlos, bärtig hingegen die beiden Männer an den Enden der Vorderseite, welche, nach der Meinung des

angeführten Schriftstellers, die Apostel Petrus und Paulus vorstellen. Der Raum zwischen den gedachten drei Reliefs ist wellenförmig cannelirt. L. L. Tab. LXVIII. Bottari Roma sotteranea Tom I. Tav. XIX.

82) Grabmal Innocenz IX.; ein Marmorsarg, an welchem man an der Vorderseite, zu beiden Seiten der Inschrift, zwei geschmückte Kreuze bemerkt. Dionig. Tab. LXI. No. 2.

83) Grabmal des Cardinals Pietro Fonseca, mit der liegenden Bildsäule desselben. Tab. LIX.

Grabstein des Cardinals Baptista Zeno, vom Jahre 1484. L. L. Tab. LXI.

84) Grabmal des im Jahre 1434 verstorbenen Cardinals Ardicino della Porta Senior, ebenfalls mit der Bildsäule desselben; war ehemals in dem von Symmachus dem heil. Thomas zu Ehren errichteten Oratorium. Tab. LX.

85) Grabmal des Cardinals Bernardo Eruli, Bischofs von Spoleto, mit seiner Bildsäule. Tab. LXII.

86) Grabmäler des Francesco Bandino Piccolomini, Erzbischofs von Siena. L. L. Tab. LXIII. No. 3. — der Agnesina Colonna Caetana. Tab. LXIV. No. 3. — des Maffiolo de Lampugnano, Erzbischofs von Ploczko in Polen und apostolischen Referendarius unter Bonifacius IX., mit seinem Bildniſs. Tab. LXV. — eines französischen Rittters, vom Jahre 1394. Tab. LXVI. — des Gio. Battista Perbendetti da Camerino. Tab. LXIII. No. 2. — und des Theobaldus Rugemont, Erzbischofs von Vienne, mit dem Bildniſs desselben. Tab. LXV. No. 2.

87) Die heilige Jungfrau mit dem Kinde; ein Gemälde aus der Schule des Pietro Perugino; abgesägt von der Mauer des Secretariums der alten Kirche. Zu beiden Seiten des Altars, über welchem sich dieses Bild befindet, sind zwei Engel in Bildhauerarbeit. Tab. LXVII. No. 1. 2. 3.

88) Relief, auf welchem zu beiden Seiten einer Thür, zwei verehrende Engel gebildet sind; ehemals am Tabernakel Johann VII. Tab. LXIX. No. 3.

89)

89) Grabmal des Cardinals Ardicini della Porta junior, mit der Bildsäule desselben; ehemals in der Kapelle des heil. Thomas. Tab. LXVIII.

B. Gang in die Confession.

90) Brustbild des heil. Paulus. Rest von dem unter Innocenz III. verfertigten Mosaik der Tribune der alten Peterskirche; sehr restaurirt. Tab. LXIX. No. 1.

91) Brustbild eines Heiligen, von den Mosaiken der Tribune der Pauluskirche; hier aufbewahrt nach der Restauration derselben im Jahre 1750. Tab. LXIX. No. 2.

92) Zwei Engel und ein Polyandrium von sehr guter Arbeit.

93) Der heil. Petrus in halber Figur, die Schlüssel in der einen, ein Buch in der andern Hand; Gemälde, angeblich von Baldassare Peruzzi; abgesägt von der Mauer der ehemaligen Kapelle des Chors. Tab. LXX. No. 1.

94) Gott Vater in einer Glorie von Engeln; Relief vom Grabmale Paul II. Tab. LXXI. No. 2.

95) Bassorilievo; ehemals in der von dem Cardinal Gaetano Orsini erbauten Kapelle des heil. Blasius. Es zeigt die heil. Jungfrau mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, mit Engeln umgeben. Vor ihr knieen der Papst Nicolaus III. und der gedachte Cardinal, und denselben zu beiden Seiten stehen die Apostel Petrus und Paulus. Tab. LXXII. No. 3.

96. 97) Die Apostel Petrus und Paulus, in sehr erhobener Arbeit, vom Grabmale des Cardinals Eruli. LXX. No. 2. u. 3.

98) Der Teufel in Gestalt einer Schlange mit einem Frauenkopfe, welche den Baum der Erkenntnifs umwindet. Hinter demselben ein Gefäfs, aus welchem Lilien entspriefsen; Relief, ehemals am Grabmale Paul II. LXXIII. No. 8.

99) Die Erschaffung der Eva; Bassorilievo, ebenfalls von dem gedachten Grabmale. Eva wendet sich zu dem mit Engeln umgebenen ewigen Vater, indem sie aus der Rippe des schlafenden Adam hervorgeht, wodurch der Gegenstand buchstäblich nach den Worten der Schrift, aber,

wie bei anderen älteren Künstlern, sehr ungünstig für die bildende Kunst erscheint. Tab. LXXIII. No. 4.

100) Die Heiligen Johannes und Lucas, in stark erhobener Arbeit, vom Grabmale Paul II. Tab. LXXII. No. 1. u. 2. — Statuen der beiden Evangelisten Lucas und Johannes. Tab. LXXIV. No. 1. u. 2.

101) Relief vom Ciborium Innocenz VIII. Es stellt eine Thür in einem Portal vor. Ueber derselben erscheint der Heiland; ihr zu beiden Seiten stehen zwei Engel, die Hände auf die Brust legend. Oben, zu beiden Seiten des Bogens, sind zwei Engel in Gestalt geflügelter Kinderköpfe. Tab. LXXIV. No. 3.

102) Eingang zur Kapelle der Confession.

103) Bildsäule des Glaubens als eine sitzende weibliche Figur, mit dem Kreuze und dem Kelch in den Händen vorgestellt. Tab. LXXIII. No. 1.

104) Bildsäule der Hoffnung, mit gefalteten Händen den Blick zum Himmel erhoben. Man liest auf derselben: Joannis Dalmatae opus. Tab. LXXIII. No. 3.

Sowohl diese als die vorerwähnte Statue waren am Grabmale Paul II.

105) Ein Relief in halbcirklicher Form, welches das jüngste Gericht vorstellt, und ebenfalls zu dem gedachten Grabmale gehörte, dessen Sculpturen sämmtlich einen sehr manierirten Styl zeigen. Oben erscheint Christus, in der Mitte der Auserwählten, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. Die untere Reihe der Figuren zeigt, unter dem Heilande, den Erzengel Michael mit dem Schwert in der einen, und einer Wage in der andern Hand. Vom Beschauer links ist der Papst Paul II., durch seinen Namen bezeichnet, und der Kaiser Friedrich III. vorgestellt, welche Johannes der Täufer dem Erlöser empfehlen zu wollen scheint. Unter den Figuren, vom Beschauer rechts, ist ein Mann mit einem Dintenfafs, vielleicht ein Sachwalter, und ein anderer, welcher ein Schwert nebst einem Buche hält, vermuthlich ein Richter, zu bemerken, welche von Teufeln in das höllische Feuer geführt werden. Tab. LXXVI. No. 1.

106) Die Auferstehung Christi; ein Relief von dem letzterwähnten Grabmale. Tab. LXXV. No. 2.

Ueber demselben: die heilige Jungfrau; Rest eines Mosaiks der Kapelle Johann VII., in welchem dieselbe ein Crucifix betrachtend vorgestellt war. Tab. LXXV. No. 1.

107) Bildsäule der Liebe, als eine sitzende weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Arme und zwei andern zu beiden Seiten vorgestellt. An ihrer Brust ist eine Flamme gebildet. Ehemals am Grabmale Paul II. Tab. LXXIII. No. 2.

108) Bildsäule des heil. Matthias, ehemals auf dem von Sixtus IV. errichteten Tabernakel des Hauptaltars der alten Kirche. Tab. LXXVIII. No. 4.

109) Brustbild des heil. Andreas, von zwei Engeln getragen, vom Ciborium Pius II., wo man das Haupt dieses Apostels bewahrte. Tab. LXXVII. No. 1.

110) Sitzende Bildsäule des Heilandes, welcher mit dem linken Fuſse auf einem Engel in Gestalt eines geflügelten Kinderkopfes ruht, und mit der linken Hand einen Scepter hält. Die rechte ist abgebrochen. Tab. LXXVI. No. 2.

111) Der heil. Andreas von zwei Engeln getragen, wie auf dem Relief 109; von dem daselbst gedachten Ciborium. Tab. LXXVII. No. 2.

M. Capella di S. Elena.

Nach dem Eingange zu dieser Kapelle sieht man im weitern Fortgange die Bildsäulen folgender Apostel, welche sich ehemals an dem unter Sixtus IV. errichteten Tabernakel des Hauptaltars befanden.

112) Taddeus. Tab. LXXVII. No 4.

113) Simon. It. No. 5.

114) Matthäus. It. No. 3.

115) Bartholomäus. Tab. LXXVIII. No. 5.

116) Philippus. It. No. 1.

117) Drei Reliefs von dem zuvor erwähnten Tabernakel, welche den Heiland, welcher dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt, denselben Apostel, der einen Lahmen heilt, und seine Kreuzigung in reichen Compositionen vorstellen. Tab. LXXIX.

118) Grofser Sarkophag, welcher der Inschrift zufolge zum Grabmale des im Jahre 359 verstorbenen Präfecten von Rom, Junius Bassus, diente; gefunden im Jahre 1595 bei der Erneuerung der Confession der Peterskirche. Die Reliefs, welche dieses Monument schmücken, sind in Hinsicht des Styls und der Arbeit für ein Werk des vierten Jahrhunderts ausgezeichnet. An der Vorderseite erscheinen in zwei Reihen über einander zehn Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente, von Säulen geschieden, die in der obern Reihe ein Gesims, in der untern hingegen Giebeldächer und muschelförmige Gewölbe abwechselnd unterstützen. Die gedachten Vorstellungen sind, vom Beschauer links, folgende:

In der obern Reihe: Isaaks Opfer. — Die Erklärung des folgenden Gegenstandes dürfte schwierig sein. Arringhio glaubte in demselben die Verläugnung Petri zu erkennen, obgleich der Hahn fehlt, welcher gewöhnlich in der Darstellung dieses auf alten christlichen Monumenten öfters vorkommenden Gegenstandes erscheint. — Christus, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, auf einem Sessel sitzend, mit einer Schriftrolle in der Hand. Zum Fufsschemel dient ihm der Himmel, vorgestellt wie auf heidnischen Denkmälern, unter dem Bilde eines Mannes, welcher über seinem Haupte einen in der Form eines Halbcirkels wallenden Schleier hält. — Der Heiland, welcher zum Pilatus geführt wird. — Pilatus in Begriff sich die Hände, zur Bezeugung seiner Unschuld am Tode des Erlösers, zu waschen.

In der untern Reihe: Der leidende Hiob. — Der Sündenfall. Die Garbe bei dem Adam, und das Schaf bei der Eva deuten, nach Bottari's richtiger Erklärung, auf den Ackerbau und das Wollspinnen, die dem Manne und der Frau eigenthümlichen Arbeiten, welche ihnen, nach dem Verlust des Paradieses, zur Erhaltung ihres Lebens auferlegt wurden. — Christi Einzug in Jerusalem. — Daniel in der Löwengrube. Die Figur des Propheten ist neu. — Und die Gefangennehmung Christi im Garten.

Die Lämmer zwischen den Bögen und Giebeln der untern Reihe stellen den Heiland, unter dem Bilde dieses

Thieres, in mehreren Beziehungen und Handlungen vor. An den Querseiten des Sarkophages sind die vier Jahrszeiten gebildet. Bottari Roma sotterranea. Tom. I. Tav. XV. Dionigi Tab. LXXXI.

Man sieht auf diesem Sarkophag eine mit Mosaik ausgelegte Kugel, auf welcher sich ein Crucifix erhob, welches ursprünglich den Gipfel des Ciboriums Johann VII. schmückte, und im Pontificat Innocenz XI. entwendet worden ist.

N. Kapelle der Confession.

Am Eingange derselben befinden sich zwei knieende Engel, ehemals am Grabmale des Cardinals Eruli. An den beiden Seitenwänden sind zwei runde Porphyrplatten, die sich auf dem Fufsboden des Mittelschiffes der alten Kirche befanden, eingesetzt. Der Altar erhebt sich an der Hinterseite auf drei Stufen. Die Kleinheit des in demselben eingeschlossenen Altars der alten Basilica der von Calixtus II. im Jahre 1122 geweiht wurde, läfst vermuthen, dafs wir hier nur noch einen Theil desselben sehen. Ueber dem Altare befinden sich zwei alte Bilder der Apostel Petrus und Paulus, welche auf Leinwand, auf Holz gezogen, gemalt und unter Glas in silberne Rahmen eingefafst sind. Die Decke und die Wände dieser Kapelle sind mit vier und zwanzig modernen Reliefs theils von Stuck, theils von Metall geschmückt, welche Gegenstände aus dem Leben der heiligen Petrus und Paulus vorstellen.

120. 121. 122. 123. 124) Bildsäulen der heiligen Petrus, Andreas, Johannes, Jacobus des älteren und Thomas; ehemals an dem mehrerwähnten Tabernakel Sixtus IV. über dem Hauptaltar der alten Kirche. Tab. LXXVIII. No. 6. 2. u. 3. und Tab. X. No. 4. u. 3.

125) Zwei Reliefs von demselben Tabernakel, welche die Enthauptung des heil. Paulus, und den Fall Simon des Zauberers in weitläuftigen Compositionen vorstellen. Tab. LXXX. No. 1. u. 2.

DRITTES HAUPTSTÜCK.

Der Vaticanische Palast.

A.

Allgemeine Geschichte desselben.

Wir haben schon oben gesehen, daſs der uns bekannte Anfang einer päpstlichen Wohnung bei St. Peter in dem Bau des Symmachus am Atrium der alten Kirche, und zwar rechter Hand vom Eingang in dessen Vorhalle zu suchen ist. Wahrscheinlich sind mehrere Bauten in dieser Gegend, die in dem Leben Hadrians I. und Leo III. erwähnt werden, Erweiterungen und Ausschmückungen dieser frühesten Wohnung, zu welcher auch namentlich das groſse Triclinium Leo's III. gezählt werden muſs.

Karl der Groſse scheint hier bei seiner ersten Anwesenheit gewohnt zu haben, denn Anastasius sagt, daſs er am Tage seiner Ankunft nach der Feierlichkeit im Lateran, wohin er von St. Peter gegangen war, wieder hierher zurückkehrte. Eine Schenkungs-Urkunde dieses Fürsten an die Peterskirche, die noch im Archiv derselben aufbewahrt und als Beweis hierfür angeführt worden, ist übrigens unächt. Sie ist vom Jahre 797, wo Karl nie in Rom war, und gegeben in Palatio juxta Vaticano ad Basilicam Sancti Petri Apostoli.

Diese früheren Bauten gingen wahrscheinlich ganz oder zum Theil in den stürmischen Zeiten des zehnten Jahrhunderts

und den Kriegsunruhen zu Grunde, welche die langen Streitigkeiten der Päpste mit den Kaisern in dem eilften und zwölften veranlafsten. Die ersten Erwähnungen von spätern Bauten beginnen mit der Mitte des letztgenannten Jahrhunderts unter dem Pontificate Eugens III., von welchem der Cardinal von Arragonien erzählt, dafs er einen Palast bei der Peterskirche erbaut. Fünfzig Jahre nachher wird Aehnliches von Cölestin III. und seinem Nachfolger Innocenz III. erwähnt. Die Nachrichten vom Bau des letzteren zeugen vom Verfall der früheren Anlagen und von bedeutender Ausdehnung und grofser Festigkeit der neuen. *) Allein erst von Nicolaus III. (gegen 1280), dessen Gartenanlagen und Mauern auch schon in der allgemeinen Einleitung erwähnt worden sind, können wir einen noch jetzt bestehenden Theil des vaticanischen Palasts nachweisen: nämlich das im fünfzehnten Jahrhundert von Nicolaus V. erneuerte Gebäude, welches an den grofsen Hof von Belvedere stöfst. Wir bezeichnen es auf dem beigefügten Plane des Vaticans mit A.

Es ist schon in der Einleitung bemerkt worden, dafs der Vatican eigentlich erst am Ende des vierzehnten Jahrhunderts bei der Rückkehr des päpstlichen Sitzes von Avignon anfing die bleibende Residenz der Päpste zu werden, statt des Laterans. Aber die Päpste besafsen doch auch früher aufser diesem Palaste andere Gebäude für ihre Wohnung, nicht allein bei St. Peter, sondern auch bei vielen andern römischen Kirchen. Dafs sie aber unter diesen vorzüglich den Vatican bewohnten, läfst sich schon aus dem höheren Range der Peterskirche vermuthen. Auch haben wir bestimmte Beweise, dafs Eugen III., Hadrian IV., Innocenz III.

*) Bonanni S. 178. Aus einer ungedruckten Lebensbeschreibung in dem Archiv des Vaticans die höchstwahrscheinlich gleichzeitig ist: Cum fecit fieri domos istas de novo, Cappellarium, cameram et capellam, panettariam, bucellariam, coquinam et marescaltiam, domos Cancellarii, Camerarii et Eleemosynarii, aulam autem confirmari praecepit ac refici logiam, totumque palatium claudi muris, et supra portas erigi turres, et etiam domum inter clausuram palatii, quam ad habitationem medici deputavit.

und mehrere andere Päpste vor der gedachten Epoche, wenn nicht meistens, doch abwechselnd im Vaticanischen Palast ihr Hoflager hatten. *) Die Cardinallegaten bewohnten dieselben auch regelmäfsig während des Aufenthalts der Päpste in Avignon. Dagegen gerieth in dieser Epoche der lateranische Palast in einen sehr verfallenen Zustand, und so wurde ganz natürlich bei der Rückkehr nach Rom der Vatican die gewöhnliche Residenz. Bereits Urban V., welcher jedoch nach einem Aufenthalte von nicht ganz drei Jahren in dieser Stadt wieder nach Avignon zurückkehrte, hatte seine Wohnung daselbst genommen, und einige neue Zimmer einrichten lassen. In ihnen wohnte Gregor XI., durch welchen der päpstliche Sitz für immer wieder nach Rom verlegt ward.

Nach dem Tode dieses Papstes wurde das erste Conclave in diesem Palaste gehalten, welches durch Veranlassung des langen Schisma's für die christliche Welt so unglücklich war.

Johann XXIII. liefs von dem vaticanischen Palast nach der Engelsburg, die Bonifaz XI. zum Schutz der Päpste von Neuem befestigen lassen, einen bedeckten Gang anlegen, den Alexander VI. vollendete, damit die Päpste nöthigenfalls von ihrer Wohnung sogleich einen Zufluchtsort in dieser Festung finden könnten. Durch ihn entging bei der Eroberung Roms im Jahre 1527 Clemens VII. der Gefahr in die Gefangenschaft der kaiserlichen Kriegsvölker zu gerathen.

Die seit Martin V. nach der Beilegung des gedachten Schisma's in den Päpsten erwachte Prachtliebe und das Streben

---

*) Unter den Bullen Eugens III. findet sich nur eine einzige; vom ersten Jahre seines Pontificats mit dem Datum des Laterans: auf vielen anderen hingegen liest man: apud sanctum Petrum. Mit demselben Datum sind auch alle Bullen Hadrians IV. von dem ersten bis zum vierten Jahre seiner Regierung bezeichnet. Auf den Bullen Innocenz III. im ersten Theile des Bullariums der Peterskirche erscheinen einige mit dem Datum des Laterans, fast noch mehrere aber mit dem von St. Peter. Von Nicolaus IV. finden sich mehrere Briefe mit dem letztern. Dafs B o n i f a c i u s VIII. im Jahre 1296 im Vatican wohnte, zeigt das Datum eines Briefes dieses Papstes (Cod. 538. Fol. 150 der Vaticanischen Bibliothek) an den Rector des Hospitals von S. Spirito in Sassia.

zur Verschönerung der Hauptstadt der christlichen Welt offenbarte sich vornehmlich in Hinsicht des Vaticanischen Palastes.

Nicolaus V. faſste den Plan, ihn zu dem gröſsten und prächtigsten Gebäude der christlichen Welt zu machen, damit die Päpste auch durch die Pracht ihrer Residenz erhaben über alle weltlichen Fürsten erscheinen möchten. Er sollte durch neue Festungswerke beschützt werden, und sich gleichsam wie eine besondere Stadt über St. Peter erheben. In ihm sollte die Wohnung der Cardinäle und der Sitz aller Behörden des römischen Hofes seyn. Der im Jahre 1455 erfolgte Tod des Nicolaus vereitelte die Ausführung dieses kolossalen Entwurfes und nur eine Erneuerung und wahrscheinlich Erweiterung der von Nicolaus III. errichteten Residenz kam in seinem Pontificat zu Stande. Auf der ersten der beiden Kupferplatten, welche wir dem Vaticanischen Palaste gewidmet haben, ist dieser Theil als der älteste jezt bestehende mit dem Buchstaben A. bezeichnet. Platina, ein fast gleichzeitiger Schriftsteller sagt, man sehe von dem alten Bau Nicolaus III. nur noch wenige Spuren, so sehr hatte also Nicolaus V. das Gebäude verändert. Nicht so groſs sind die seitdem mit diesem herrlichen und groſsartigen Baue vorgegangenen Veränderungen, obgleich nur die Hauskapelle des Palastes (51) noch ihre alte Ausschmückung von Fiesole behalten hat. Die jetzige stattliche Gestalt der alten Residenz verdankt sie seinen Nachfolgern und zwar zunächst Alexander VI., von welchem sie den Namen Tor di Borgia erhielt, so wie die Zimmer des ersten Stocks Appartamento Borgia heiſsen. Ueber ihnen liegen die durch Raphaels unsterbliche Werke so berühmt gewordenen Wohnzimmer (Stanze) Julius II. und Leo X. Den ganzen Umfang und Plan dieses Palasts Nicolaus V. anzugeben, ist wegen der nachmaligen Zerstörungen und des Mangels gleichzeitiger Beschreibungen oder Pläne leider unmöglich. Wir wissen jedoch, daſs die Kapelle des heil. Sacraments einen Theil der an die Sixtinischen Kapelle stoſsenden Sala regia einnahm.

An jene Kapelle schloſs sich nun die nächste Erweiterung der vaticanischen Bauten an, nämlich die groſse päpstliche Kapelle Sixtus IV., welche von ihm den Namen führt, und

nachmals durch die Werke des Michelagnolo so berühmt ward. (B.) Es war aber vielmehr die Anlage einer reizenden Villa nach Antonio Pollajuolo's Plan, die Innocenz VIII. am Ende des Jahrhunderts auf einem Hügel, dem Monte Mario gegenüber, etwa 400 Schritt vom südlich gelegenen eigentlichen vaticanischen Palaste erbaute (C), welche den bedeutendsten Einfluſs auf die weitere Ausdehnung und Gestaltung der päpstlichen Residenz ausübte.

Julius II. nämlich vollendete nicht nur dieselbe durch die Anlage der berühmten Loggien (D), welche den von Damasus benannten Hof (Cortile di S. Damaso. E.) von drei Seiten einschlossen, sondern faſste zugleich den groſsartigen und folgereichen Gedanken, dem so erweiterten Palast, dessen Hallen und Zimmer damals begannen sich mit den schönsten Zierden der neueren Kunst zu schmücken, mit der Villa Innocenz VIII. zu verbinden. In dieser begann er die vorzüglichsten Denkmäler der antiken Sculptur aufzustellen, welche damals in Stadt und Umgegend aus der Commaroa hervorgezogen wurden, und den Grund legten zu den unermeſslichen päpstlichen Museen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Diese Aufgabe wollte Bramante auf eine sehr sinnreiche und anmuthige Art lösen. Nach dem von ihm verfertigten Plane sollte der vierhundert Schritte lange Raum, nach der Seite von Belvedere, zu einem Garten, der niedriger liegende, nach dem Palast, zu einem Turnierplatze für Ritterspiele und Thierkämpfe benutzt werden. Die Vereinigung sollte eine Terrasse vermitteln, zu der man von dem letzteren herauf, und vom Garten hinabstieg. Den Turnierplatz (F) sollten in der Länge, über der Halle des Erdgeschosses drei Reihen Loggien umgeben, von denen die beiden untersten Arcaden mit dorischen Pilastern hatten, die dritte aber durch einen offenen Säulengang von korinthischer Ordnung gebildet wurde: hierauf sollte ein viertes mit Pilastern verziertes Stockwerk folgen, welches Fenster hatte, eine ungeheure Nische (G) mit theatralischen Sitzen, an der schmalen Seite endlich war bestimmt, den Platz nach dem Palast hin zu schlieſsen. Bei der Terrasse (H) war ein Vorbau von gleicher Höhe mit drei Reihen Loggien. Den Garten (I) sollte

eine Reihe von Arcaden einschliefsen, worauf ein mit Pilastern verziertes Stockwerk mit Fenstern ruhte. Auf diese Weise würde sich der ganze lange Raum von den Fenstern des Palastes und den theatralischen Sitzen der Nische als Ein herrliches und anmuthiges Ganze dem Auge dargestellt haben, mit der Nische von Belvedere und der Pinie zum Schlufspunkt. Bei Turnieren und Thierkämpfen insbesondere würde dieser Anblick, mit den von Zuschauern gefüllten Hallen und der belebten Terrasse von einziger Gröfse und Schönheit gewesen sein. Wir haben daher der Darstellung dieses grofsen Baues einen Theil der zweiten Kupferplatte, die sich auf den Palast bezieht, einräumen zu müssen geglaubt, und dieselbe eben wie den damit verbundenen Durchschnitt des Museo Clementino von einem im Jahre 1817 durch die beiden deutschen Architekten Gau und Liemann herausgegebenen Blatte entlehnt, welches aufserdem nur noch den Grundrifs des jetzigen Belvedere enthält. Jener Entwurf Bramante's ist von dem Kupferstich Heinrich van Schoels, ein im J. 1565 am Montage des Carnevals im Belvedere gehaltenes Turnier darstellend, genommen, wovon sich ein Exemplar in der reichen Corsinischen Sammlung befindet.

Iulius II. war so ungeduldig, diesen Lieblingsplan vollendet zu sehen, dafs er Nachts und mit einer Uebereilung arbeiten liefs, welche späterhin die Veränderungen nöthwendig machte, die wir jetzt erblicken. Doch war bei seinem Tode nur ein Theil der östlichen Galerie (K) vollendet, und der Grund zu der westlichen (K') langen Seite gelegt. Clemens VII. sah sich bereits genöthigt, die Mauern zu stützen, die sich gesenkt hatten. Erst Gregor XIII. und Sixtus V. vollendeten die Anlage durch Zumaurung der alten Loggien und Säulengänge.

Wir kehren nun zu der eigentlichen Residenz zurück. Paul III. erbaute neben der Sixtinischen Kapelle den grofsen Saal, Sala Regia genannt (L), und die daran stofsende Kapelle des heiligen Sacraments; welche nach ihm den Namen Cappella Paolina führt (M). Pius IV. verschönerte die Anlage des Vaticanischen Gartens. Sixtus V. errichtete das heutige Gebäude der Bibliothek (N) an der südlichen Seite

der erwähnten verbindenden Terrasse (H), von welcher noch ein Theil, nach Belvedere zu, als Gartenanlage übrig blieb. Sixtus V. beschloſs aber, der Borgianischen Residenz gegenüber, an der andern Seite des Cortile di S. Damaso eine neue nach dem Geschmacke und den Bedürfnissen seiner Zeit eingerichtete päpstliche Wohnung aufzuführen. Er begann auch diesen prächtigen Bau, den Clemens VIII. vollendete. Dieſs ist die gegenwärtige päpstliche Residenz (O), in deren erstem Stock gewöhnlich der Staats-Secretär, der Papst selbst aber im zweiten zu wohnen pflegt. Sie wird il palazzo nuovo genannt, im Gegensatz der übrigen Gebäude, welche il palazzo vecchio heiſsen.

Gregor XIII. erweiterte Belvedere, die Villa Innocenz VIII. durch einen Bau an der nördlichen Ecke, der Tor de' Venti heiſst. (P)

Unter Paul V. wurden wegen der Vergröſserung der Peterskirche die dem Platze vor derselben zunächst liegenden Gebäude aus den Zeiten Pauls II. und Innocenz VIII. niedergerissen. Von dem damaligen Zustande des Palastes, so wie von dem unter Sixtus V., kann man sich eine anschauliche Vorstellung machen durch zwei von Bonanni gegebene Blätter. *) Damals war das Thor des Palastes neben dem Porticus der Kirche. Unter Urban VIII. bei Anlage der an die Colonnaden sich anschlieſsenden Corridore, erhielt der Palast den prächtigen Aufgang der Scala regia von Bernini (R).

So blieb dann dem achtzehnten Jahrhundert zur Verschönerung der ganzen Anlage nichts übrig als die Bildung eines groſsen Museums durch Erweiterung des Belvedere, und Benutzung der verbindenden Gallerien. Diesen Gedanken faſste Clemens XIV., besonders auf Betrieb seines Nachfolgers, der dieses Werk vollendete. Er schmückte den Hof des Belvedere mit einem Porticus (Q), und Pius VI. verband dasselbe durch zwei groſse, von einer geschmackvollen Rotunde (R) getrennte Säle (S S) und dem Ecksale der Biga (T)

*) In seinem mehrmals angeführten Werke. Das eine ist eine perspectivische Ansicht aus der Zeit Sixtus V., das andere ein Plan aus der Regierung Pauls V. von Martino Ferrabosco.

mit dem zweiten Stocke des langen westlichen Ganges (K'), dessen erster von Sixtus V. für die Bibliothek eingerichtet war. Die gegenüberliegende östliche Gallerie wurde für Inschriften benutzt, die sich bis zum Quergebäude der Bibliothek erstrecken. Der übrige Theil ward erst unter Pius VII. zum Museo Chiaramonti eingerichtet, welches von demselben durch einen der Bibliothek parallel laufenden Querbau (Braccio nuovo, U) erweitert wurde.

So haben also nach Martin V. fast alle Päpste zur Erweiterung und Verschönerung des vaticanischen Palastes besonders nach dem Plane Julius II. beigetragen, und dadurch ist gewissermafsen der kolossale Plan Nicolaus V. zur Ausführung gekommen. Natürlich ist aber dadurch kein regelmäfsiges Gebäude entstanden, sondern was man jetzt unter dem Namen dieses Palastes begreift, ist eine Vereinigung mehrerer grofser Anlagen. Es sollen sich in demselben 11,000 Säle, Zimmer, Kapellen und andre Gemächer befinden. Sein Umfang, welcher mit den dazu gehörigen Gärten 800,960 römische Palm beträgt, entspricht dem einer gar nicht unansehnlichen Stadt; man behauptet er sei so grofs als Turin.

A.

Die Scala Regia, Sala regia und ducale und Capella Paolina.

Der Haupteingang zu dem sogenannten alten Palaste ist neben der Vorhalle der Peterskirche, bei der Bildsäule Constantins des Grofsen. Paul III. liefs hier zuerst eine Treppe von Antonio da Sangallo hinaufführen, die aber zu dunkel und insbesondere für die Feierlichkeiten, bei welchen die Päpste hier auf dem Tragsessel hinab und hinaufgetragen werden, zu unansehnlich und unbequem schien. Bernini gab ihr daher die geräumigere und bequemere Gestalt, in der man sie gegenwärtig sieht, auf Veranstaltung Alexander VII., dessen Wappen daher hier ober dem Eingange zwischen zwei Figuren der Fama steht.

Scala Regia.

Diese Treppe wird Scala Regia, von dem Saale, zu welchem sie führt, genannt. Auf den beiden ersten Absätzen derselben erhebt sich ein reich mit Stuccaturen geschmücktes Gewölbe, welches von jonischen Säulen mit Capitälen nach Michelagnolo's angeblicher Erfindung getragen wird. Der Raum zu beiden Seiten, zwischen den Säulen und den Wänden, wo jenen Pilaster von derselben Ordnung entgegenstehen, verengt sich nach und nach dergestalt, dafs zuletzt nicht einmal Raum für Eine Person übrig bleibt, und jener gewaltsam hineingeschobene Säulengang die Treppe nur unnöthiger Weise zu verengen scheint. Die Wände des letzten Absatzes sind ebenfalls mit jonischen Pilastern in dem zuvor erwähnten Style verziert,

Sala Regia.

Der grofse Saal, zu dem man hierauf gelangt, führt den Namen Sala Regia, weil in demselben ehemals die königlichen Gesandten von dem Papste Audienz erhielten. Gegenwärtig steht er jederzeit offen, und dient nur zum Vorgemach bei den kirchlichen Functionen in der Sixtinischen Kapelle. Er ward unter Paul III. nach der Angabe des Antonio da Sangallo erbaut, kam aber zufolge der Inschrift unter dem Fenster, dem Eingange der Paulinischen Kapelle gegenüber, erst unter Gregor XIII., 1573 vollkommen zu Stande. Diese lange Verzögerung seiner Vollendung ist den Streitigkeiten und der gegenseitigen Eifersucht der Künstler, die zur Ausschmückung desselben den Auftrag erhielten, zugeschrieben worden. Hierzu ward zuerst Perin del Vaga angestellt. Ihm folgte nach seinem Tode (1547) auf Empfehlung des Michelagnolo Daniel von Volterra. Die hier von diesem Künstler verfertigten Stuccaturen erhielten Beifall, aber nicht seine von ihm angefangenen Gemälde, die nachmals wieder herabgeschlagen worden sind.

Dieser Saal mifst in der Länge 156 und in der Breite 53 Palme. Er trägt einen sehr prächtigen Charakter durch Malereien, Stuccaturen, Vergoldungen und Schmuck von mancherlei Platten des schönsten Marmors und anderen kostbaren Steinen, zeigt aber sowohl in diesen Zieraten als in dem Style der Architektur den Verfall der Kunst.

Das Tonnengewölbe der Decke ist mit Stuccaturen von Perin del Vaga geschmückt, *) die zwar in Hinsicht der Ausführung und Arbeit vortrefflich sind, in der Erfindung aber und Anordnung keinen vorzüglichen Geschmack verrathen, indem die in verschiedenen Formen erscheinenden Vertiefungen (Cassettoni) ein plumpes und schwerfälliges Ansehen haben. In der gröfseren derselben bemerkt man vier geflügelte Genien in Kindesgestalt, die einander bei den Händen fassen; und in der Mitte der Decke erscheint das Wappen Pauls III., dessen Namen man hier auch an mehreren Stellen liest. Die über den Bildern an den beiden Wänden, in der Länge des Saals angebrachten Giebel und Gesimse sind mit Vorsprüngen überladen und zum Theil durchbrochen, nach dem gewöhnlichen aber von dem guten Style der Baukunst sich entfernenden Geschmack des Sangallo. Auf diesen Gesimsen sieht man geflügelte Jünglinge und andere nackte Figuren von Stuck, welche, wie die sitzenden Figuren über den Thürbekleidungen, und in den Ecken des Saals von Daniel von Volterra verfertigt sind. Man erkennt in ihnen einen guten, obwohl an das Manierirte gränzenden Styl.

Die Gemälde dieses Saals sind von Künstlern aus den späteren Zeiten des 16ten Jahrhunderts und mehr oder minder mittelmäfsig, daher sie auch hier keine ausführliche Beschreibung verdienen. Einige derselben haben das Aeufserliche von Raphaels Styl, ohne an den Geist dieses grofsen Künstlers zu erinnern. In den meisten aber ist die mifslungene Nachahmung des Michelagnolo zu bemerken, die damals vorherrschend war.

Zu ihren Gegenständen wählte man, in Beziehung auf die Bestimmung des Saals zum Empfang königlicher Gesandter, insbesondere solche Begebenheiten aus der päpstlichen Geschichte, die sich auf die Schenkungen weltlicher Fürsten an den heil. Stuhl, und die Oberherrschaft der Päpste über die weltlichen Mächte, namentlich die Kaiser, beziehen. Sie sind über oder unter den Gemälden durch ausführliche

*) Vasari Vita di Perin del Vaga. T. VII. p. 284.

Inschriften angezeigt, die unter Pius IV. von einer Congregation von Cardinälen und anderen Gelehrten verfaſst worden.

In den kleineren Bildern über den sechs Thüren an den beiden Wänden, in der Länge des Saals, sind folgende Begebenheiten dargestellt.

Ueber dem Eingange von der Scala Regia Gregor IX., welcher den Kaiser Friedrich II. mit dem Bannfluche belegt, von Vasari. Der Gegenstand ist hier, so zu sagen, handgreiflich vorgestellt: indem der Papst, im Begriff, die Kerze zum Zeichen der Excommunication herabzuwerfen, den zu Boden liegenden Kaiser mit Füſsen tritt.

Hierauf vom Beschauer links Luitprand, König der Longobarden, bestätigt der römischen Kirche den von seinem Vorgänger Aribert ertheilten Besitz der Cottischen Alpen, von Orazio Sammachini.

Otto der Groſse gibt dem päpstlichen Stuhle die demselben von Berengarius entrissenen Provinzen zurück, die durch eine goldene Bildsäule angedeutet sind, welche der Kaiser dem Papste Agapitus II. auf den Knien überreicht. Die beiden dabei knieenden Gefangenen sind der besiegte Berengarius und dessen Sohn Adelbert Ein Werk des Marco di Siena.

Carl der Groſse unterzeichnet nach der Besiegung des Desiderius die Bestätigung der Schenkung Pipin's an die römische Kirche, von Taddeo Zucchero.

Peter, König von Arragonien, welcher sein Reich dem Papste als Lehn unterwirſt, von Livio Agresti. Der König zieht in den päpstlichen Palast ein; vor ihm trägt ein Edelknabe eine Bildsäule zum Zeichen des dem Papste darzubringenden Reichs.

Pipins Besiegung des Aistulph, Königs der Longobarden, von Sicciolante da Sermoneta. Der Sieger erscheint mit dem Besiegten, als seinem Gefangenen, wie im Triumphzuge. Vor ihm trägt ein Edelknabe eine Bildsäule, welche die Stadt Ravenna, die Hauptstadt des Eparchats, bedeutet, welches Pipin der römischen Kirche schenkte. *)

Die

*) Bei diesem Bilde fehlt die sonst gewöhnliche Inschrift.

Die gröfseren Gemälde an denselben Wänden stellen folgende Gegenstände vor.

Die auf der Rhede von Messina vereinigte Flotte der Spanier, der Venezianer und des Papstes, von Vasari. Darstellung der dreifachen Allianz gegen die Türken unter Paul V. Die personificirten verbündeten Mächte und andere allegorische Figuren auf dem Vorgrunde, sind von Lorenzino da Bologna ausgeführt.

Die Schlacht bei Lepanto, von Vasari. Oben in der Luft ist Christus mit den Aposteln Petrus und Paulus und mehreren Engeln, welche eine Schaar böser Geister, als Sinnbilder der Ungläubigen, in die Flucht treiben, Auf dem Vorgrunde die Religion, welche sich über einem Haufen niedergeworfener Türken erhebt. Die Ausführung der letztgenannten Gruppe ist ebenfalls von Lorenzino da Bologna.

Alexander III., welcher dem Kaiser Friedrich I. die Absolution vom Kirchenbanne auf dem Marcusplate zu Venedig ertheilt, von Giuseppe Porta, der auch den Namen Salviati von seinem Meister führt. *) Das schmale Bild links vom

*) Die Inschrift unter diesem Gemälde hat eine merkwürdige Geschichte. Sie lautet: Alexander Papa III Friderici Primi Imperatoris iram et impetum fugiens abdidit se Venetiis; cognitum et a Senatu perhonorifice susceptum, Othone Imperatoris filio navali prælio a Venetis victo captoque, Fridericus pace facta supplex adorat, fidem et obedientiam pollicitus. Ita Pontifici sua dignitas Venetae Reipublicæ beneficio restituta MCLXXVII. Urban VIII liefs, im Jahre 1635, wegen seiner, insbesondere durch Gränzstreitigkeiten veranlafsten Mifshelligkeiten mit den Venezianern, diese für dieselben so rühmlichen Zeilen vertilgen, was von ihnen, deren Gesandte mit denen der Könige der katholischen Welt das Recht behaupteten, in diesem Saale Audienz zu erhalten, so übel empfunden ward, dafs sie sowohl ihre Gesandtschaft von Rom zurückberiefen, als dem päpstlichen Nuncius zu Venedig öffentliches Gehör im Senate verweigerten. Sie machten später bei der Aussöhnung mit dem römischen Hofe die Wiederherstellung jener Inschrift in ihren ehemaligen Zustand zur ausdrücklichen Bedingung eine Forderung, die erst von Urbans VIII Nachfolger Innocenz X., erfüllt ward. S. Nani Stor. Veneta L. X. XI. Uebrigens hat, seit Muratori, die historische Kritik aus dem gänz-

Eingange der Sala Ducale gehört zu derselben Vorstellung. Es ward von Cecchino Salviati angefangen und von seinem Schüler Giuseppe Porta geendigt.

Der Einzug Gregors XI. in Rom bei seiner Zurückkunft von Avignon, von Vasari.

Das Gemälde, rechts vom Eingange der Sixtinischen Kapelle, bezieht sich, wie die beiden an der Wand, der Capella Paolina gegenüber, auf die Pariser Bluthochzeit. Auf dem ersten sieht man den Leichnam des ermordeten Admirals Coligny, der aber hier das Ansehen eines Lebenden hat, auf einer Strafse von Paris hinwegtragen. Das zweite stellt die allgemeine Niedermetzlung der Protestanten in dieser Stadt vor; und auf dem dritten erscheint Carl IX. in der Parlamentsversammlung, um diese That zu rechtfertigen, und die Verurtheilung des Coligny bestätigen zu lassen. Das zuerst genannte dieser Bilder ist von der Hand des Vasari; die beiden andern sind von Schülern dieses Künstlers nach seinen Cartonen ausgeführt. Sie wurden insgesammt, um jene Begebenheit zu verewigen, unter Gregor XIII. verfertigt, der auch zu ihrem Andenken eine Medaille prägen liefs. Dafs man später in Rom diese verrätherische That aus einem andern Gesichtspunkte als jener, vielleicht durch falsche Nachrichten irre geleitete Papst,*) zu betrachten anfing, zeigt ohne Zweifel die Vertilgung der ehemals unter diesen Gemälden stehenden Inschriften, welche im Anfang des vorigen Jahrhunderts erfolgte. **)

---

lichen Stillschweigen gleichzeitiger Geschichtschreiber bewiesen, dafs die ganze hier erwähnte Geschichte, die Seeschlacht, die Gefangennehmung Otto's und die Erniedrigung des Kaisers bei der Absolution eine Fabel sei.

*) Es ist bekannt, dafs Carl IX. in der Parlamentsversammlung zu Paris behauptete, dafs er durch die von ihm befohlene Ermordung der Protestanten nur der Ausführung einer Verschwörung derselben gegen das Leben der königlichen Familie zuvorgekommen sei.

**) Unter dem einen dieser Bilder stand: Strages Hugonotorum, unter dem andern: Necem Coligni Rex probat, und unter dem

An der Wand des Einganges zur Paulinischen Kapelle sieht man rechts Gregor VII., welcher den Kaiser Heinrich IV. vom Banne losspricht, von Taddeo Zucchero angefangen, und von Federigo Zucchero geendigt. Zur Linken ist die Einnahme von Tunis, von den Truppen Kaiser Carls V., von denselben Malern ausgeführt. Die beiden allegorischen Figuren des Ruhmes und des Sieges sind von der Hand des Taddeo Zucchero.

Sala Ducale.

Von einer andern Thür der Sala Regia, dem Eingange zur Sixtinischen Kapelle gegenüber, gelangt man zu dem Saale, der den Namen Sala Ducale führt, weil er ursprüglich zu den Audienzen bestimmt war, welche die Päpste den Fürsten ertheilten, die in dem römischen Ceremonial Duchi di magior potenza genannt wurden. Gegenwärtig erfolgt in ihm die Feierlichkeit der Fufswaschung am grünen Donnerstage. Er mifst 200 Palm in der Länge, und 50 in der Breite. Ein mit einem Vorhange und einigen Engeln von Stuck, nach Angabe des Bernini, geschmückter Bogen, theilt ihn in zwei Hälften. Die Deckenmalereien sind aus den Zeiten Pius IV. und Pauls IV. Sie bestehen aus Arabesken, Kindern und kleinen historischen Bildern von Paris, Nogari, Raffaellino da Reggio und Lorenzino da Bologna und einigen Landschaften von Matthäus Brill, Cesare Piemontese und Matteo da Siena.

Paulinische Kapelle.

Die Erweiterung der Sala Regia veranlafste die Zerstörung der, von Nicolaus V. erbauten Kapelle des heil. Sacraments, die mit Frescogemälden von Angelico da Fiesole geschmückt war. Sie stellten Gegenstände aus dem Leben des Heilandes vor, in denen der Künstler die Bildnisse des erwähnten Papstes, Kaiser Friedrichs III. und anderer bedeutenden Personen damaliger Zeit angebracht hatte. Auf Veranstaltung des bekannten Geschicht-

---

dritten, wo der todte oder verwundete Coligny weggetragen wird, las man noch zu Keyfslers Zeiten: Caspar Colignius Amiralius accepto vulnere domum defertur. Gregorio XIII. Pontif. Max MDLXXII. S. Keifsler's Reisen. B. I. p. 575.

schreibers Paul Jovius wurden diese Bildnisse für sein zu Como angelegtes Museum erhalten. *)

Die neue Kapelle hat denselben Zweck, nämlich zur Ausstellung des heil. Sacraments am ersten Sonntage des Advents, und zum Grabe des Erlösers in der heiligen Woche zu dienen. Ihr Eingang ist an der Hinterseite der Sala Regia, dem Fenster gegenüber. Sie führt von Paul III., der sie nach Angabe des Antonio da Sangallo aufführen liefs, den Namen Capella Paolina. Ihre Länge misst ungefähr 128 und die Breite 43 Palm. Sie endigt mit einer Tribune: ihre gewölbte Decke ist reich mit Stuccaturen verziert und die Wände derselben schmücken korinthische Pilaster. Das in ihr der Aufmerksamkeit Würdigste sind die beiden grofsen Frescomalereien des Michelagnolo, welche die Kreuzigung des heil. Petrus und die Bekehrung des heil. Paulus vorstellen. Er verfertigte sie in seinem hohen Alter, sie sind daher unter seinen Werken der Malerkunst die schwächsten; und die Entfernung von dem schönen Styl des Künstlers in der Blüthe seines Lebens ist in ihnen noch auffallender als im jüngsten Gericht. Auch sind sie durch einen Brand, welcher durch die angezündeten Wachskerzen in der Kapelle entstand, sehr unscheinbar geworden und befinden sich noch überdiefs in einem ungünstigen Lichte, insbesondere die Kreuzigung des Apostels Petrus, die an der Wand unter dem einzigen Fenster, welches die Kapelle erleuchtet, gemalt ist. Die übrigen Gemälde, die ebenfalls Gegenstände aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus vorstellen, sind von Lorenzo Sabbattini und Federigo Zucchero. Die Statuen in den vier Ecken der Kapelle sind Werke des Prospero Bresciano.

*) Vasari Vit. di Fra Gio. da Fiesole. T. III. p. 269. Ob die Originale dieser Bildnisse erhalten wurden, oder ob Jovius nach denselben, vor ihrer Zerstörung Copien verfertigen liefs, geht aus den Worten des Vasari nicht deutlich hervor.

C.

Die Sixtinische Kapelle.

Die Sixtinische Kapelle, die diesen Namen von dem Papst Sixtus IV. führt, der sie 1473 nach Angabe des florentinischen Baumeisters Baccio Pintelli erbaute, zeigt mit geringen Ausnahmen nur Gegenstände der aufstrebenden oder vollendeten Kunst der christlichen Welt, und erfordert daher in der Beschreibung Roms eine besonders ausführliche Betrachtung. Sie ist die Hofkapelle des vaticanischen Palastes; und selbst wenn der Papst den Quirinal bewohnt, werden doch hier die Kirchenfunctionen am ersten Sonntage des Advents, und in der heiligen Woche gefeiert. Wurde das Conclave im vaticanischen Palast gehalten, was seit Pius VI. nicht der Fall gewesen ist, so versammelten sich in ihr die Cardinäle zum Scrutinium oder der Stimmensammlung zur Papstwahl.

Zwei Eingänge führen zu dieser Kapelle: der eine, Haupteingang an der Vorderseite, von der Sala Regia, und der andere kleine an der Hinterseite, durch welchen der Papst bei den Kirchenfunctionen einzugehen pflegt, und dahin von seinen Zimmern vermittelst einer geheimen Treppe gelangt. Ihre Architektur zeigt einen einfachen und edlen Styl. Sie bildet ein längliches Viereck von 61 römischen Palm in der Breite und ungefähr 183 in der Länge. Das Hauptgesims erhebt sich in beträchtlicher Höhe über den Fufsboden, und bildet, ausgenommen an der Hinterseite, einen Gang, den ein eisernes Geländer umgiebt. Zwischen diesem Gange und dem Anfange des Deckengewölbes sind, in jeder der beiden Seitenwände, sechs Fenster angebracht, die Leo XII. mit grofsen Scheiben hat versehen lassen, wodurch die hier befindlichen Meisterwerke der Malerkunst besseres Licht als zuvor erhalten haben. An der vorderen Querseite, über dem Haupteingange, sind zwei nur gemalte Fenster. Der Fufsboden ist mit eingelegter Steinarbeit (Opus Alexandrinum) von vorzüglicher Schönheit geschmückt. Das Presbyterium, der hintere und gröfsere Theil der Kapelle,

wo sich der Papst zum Gottesdienste mit den Cardinälen versammelt, ist von dem vordern, ursprünglich für die Laien bestimmten, durch eine Art von Balustrade von weiſsem Marmor geschieden. Sie besteht aus acht mit Arabesken und Laubwerk verzierten Pfeilern, vier auf jeder Seite ihres Einganges, die sich auf einem Sockel erheben, und auf denen ein Gesims ruhet. Zwischen den Pfeilern sind metallene Gitter, drei auf jeder Seite der Thür. Die den Gitterabtheilungen entsprechenden Felder des Sockels sind mit Bildwerken geschmückt. Auf zweien derselben ist das Wappen Sixtus IV. von geflügelten Genien gehalten, die übrigen haben Fruchtgewinde, Arabesken und andere Zieraten. Auf dem Gesims stehen acht sehr zierlich gearbeitete Candelaber von weiſsem Marmor, die zu den während des Gottesdienstes brennenden Kerzen dienen. Sowohl das Wappen Sixtus IV. als der Styl der Arbeit beurkundet sie, wie die übrigen Marmorarbeiten dieser Kapelle, als Werke aus der Zeit dieses Papstes. Vom Haupteingange rechts erhebt sich an der Wand unweit dem Anfange des Presbyteriums, etwa zehn Fuſs über dem Boden, ein Balcon für die päpstlichen Sänger, mit sehr schönen Verzierungen von Bildhauerarbeit, unter denen man ebenfalls das Wappen Sixtus IV. bemerkt.

Der vor der Hinterwand auf einigen Stufen erhöhte Altar ist aus der Zeit Benedicts XIII., und verdient keiner weiteren Aufmerksamkeit. Die Malereien an den Wänden, unter dem oben angeführten Hauptgesims, sind in der Länge durch einen Frieſs von weiſsem Marmor in zwei Abtheilungen geschieden. An der unteren sieht man zwischen gemalten Pilastern mit Arabesken auf Goldgrund Vorhänge, in denen die Malerei gold- und silberbrocadenen Stoff nachzuahmen suchte. Sie sind mit besonderem Fleiſse und Zierlichkeit ausgeführt, und haben bei gleichförmiger Anordnung der Hauptmassen groſse Mannichfaltigkeit in den untergordneten Theilen des Faltenhanges. Auf allen ist das Wappen und der Name Sixtus IV. öfter zu bemerken. *) Ehedem wurden über den-

*) In der Beschreibung des Vaticans von Chattard, Tom. II. pag. 38 werden, wir wissen nicht aus welcher Quelle, diese

selben bei feierlichen Gelegenheiten die berühmten Tapeten Raphaels aufgehängt, wodurch in der Sixtinischen Kapelle die Meisterwerke der beiden gröfsten Maler der neueren Kunst, des Raphael und Michelagnolo vereint, erschienen. Wir gehen nun zur Beschreibung der merkwürdigen Gemälde über, welche diese Kapelle schmücken.

I.

Wandgemälde aus der Zeit Sixtus IV.

In den Gemälden der obern Abtheilung sind, vom Haupteingange links, Gegenstände aus der Geschichte Mosis und rechts Begebenheiten aus dem Leben Christi vorgestellt. Sie sind, wie jene Vorhänge, durch gemalte Pilaster im Geschmack der vorerwähnten von einander geschieden. Sixtus IV. berief zu ihrer Verfertigung mehrere von den damals in vorzüglichem Rufe stehenden Künstlern nach Rom. Sie zeigen mehrere Momente derselben Geschichte auf Einem Bilde, und sind nach dem mit Masaccio herrschend gewordenen Styl der Composition, mit vielen Figuren angefüllt, die, so vortrefflich sie auch von Seiten der individuellen Lebendigkeit sein mögen doch in keiner Beziehung zur Handlung stehen und daher müfsige Zuschauer bilden.

Den Anfang machten ehemals zwei Gemälde an der hinteren Wand, von Pietro Perugino, die Findung Mosis, die Geburt Christi. Zwischen ihnen war auf einem dritten Bilde, von demselben Künstler, die Aufnahme der heiligen Jungfrau, und der Papst Sixtus IV., dieselbe verehrend, vorgestellt. Seitdem aber diese Gemälde herabgeschlagen worden sind, um dem Michelagnolo zur Ausführung des jüngsten Gerichts Raum zu gewähren, beginnt die Folge an den Enden der beiden Seitenwände, zunächst der Hinterseite der Kapelle.

Das erste zur linken wird dem Luca Signorelli zugeschrieben, *) und gehört unter die vorzüglichsten. Es stellt

---

Vorhänge einem unbekannten Maler, Filippo Germisoni zugeschrieben.

*) Vasari (Vita di Luca Signorelli. T. IV. p. 343) spricht nicht von diesem Gemälde als von einem Werke dieses Künstlers.

die Begebenheiten des Moses vor auf der Reise nach Aegypten mit seiner Frau Zipora. Auf der Mitte des Bildes ist die Erzählung der heiligen Schrift, wie Gott ihn unterwegens tödten wollte, durch einen Engel dargestellt, der ihm mit bloſsem Schwerte entgegentritt und ihn oben am Kleide faſst. Er ist mit einem zahlreichen Gefolge von Männern und Frauen begleitet. Neben ihm ist sein Sohn. Diesen sieht man, auf dem Vorgrunde, vom Beschauer rechts, von der Zipora beschneiden, während eine andere Frau ihn auf ihrem Schoſse hält, wobei mehrere Männer als Zuschauer versammelt sind. Links auf einem Berge, im Hintergrunde, spielt ein Hirt die Schalmei, wornach einige Andere tanzen.

Das folgende Gemälde ist ein Werk des Sandro Botticelli. Auffallend scheint, daſs die auf demselben vorgestellten Begebenheiten in eine frühere Zeit fallen, als die des zuvorerwähnten Bildes, und es daher, der geschichtlichen Folge angemessener, vor jenem stehen sollte. *) Auf dem Vorgrunde rechts sieht man Moses den Aegypter tödten. Mehr nach dem Hintergrunde vertreibt er die Hirten, die den Töchtern des Jethro nicht erlauben wollten, Wasser zu schöpfen. In der Mitte des Bildes, auf dem Vorgrunde, tränkt er aus einem Brunnen die Schafe der Töchter des Jethro. Links st Moses, seinen Stab in der Hand, mit einem Gefolge von mehreren Personen, wodurch vermuthlich seine Wanderung s Midian nach Aegypten angedeutet ist. Im Hintergrunde

---

Er scheint zwei Gegenstände auf dem letzten Bilde dieser Wand, als zwei verschiedene Gemälde zu bezeichnen, indem er sagt: Chiamato poi (L. Signorelli) dal detto Papa Sisto a lavorare nella capella del Palazzo a concorrenza di tanti pittori, dipinse in quella due Storie, che fra tante son tenute le migliori. L'una è il testamento di Mosè al popolo Ebreo nell' avere veduto la terra di promissione, e l'altra la morte sua.

Dopo condotto (Bartholomeo della Gatta) in Roma lavorò una Storia nella Cappella di Papa Sisto IV. in compagnia di Luca di Cortona e Pietro Perugino. (Vas. Vit. di D. Bartol. ella Gatta. T. IV. p. 138.)

*) Die auf jenem Bilde vorgestellten Begebenheiten sind aus dem ersten, und die auf diesem aus dem zweiten, dritten und dreizehnten Kapitel des zweiten Buchs Mose genommen.

rechts, auf einem Berge, ist derselbe, sich die Schuhe ausziehend, und dann in einer andern Figur, knieend vor Gott im feurigen Busche vorgestellt.

Der Gegenstand des dritten Bildes, welches Cosimo Roselli verfertigte, ist der Untergang Pharao's im rothen Meere. Vor einer Stadt rechts im Hintergrunde sieht man den König Pharao auf einem Throne sitzend, mit einigen Personen umgeben, mit denen er sich über das Vorhaben, den Israeliten nachzusetzen, zu berathen scheint. Auf dem Vorgrunde, vom Beschauer rechts, die mit den Wellen des Meeres kämpfenden Krieger Pharao's, über denen sich ein Ungewitter erhebt, und am Ufer links Moses mit dem Heere der Israeliten, worunter man, auf dem Vorgrunde, Mirjam seine Schwester bemerkt, welche knieend, mit Begleitung der Zither, das Lob des Herrn singt.

Das vierte dieser Gemälde, welches die mit der Gesetzgebung verbundenen Begebenheiten vorstellt, ist ebenfalls von Cosimo Roselli. Mitten auf dem Bilde erhebt sich im Hintergrunde der Berg Sinai, auf welchem Moses knieend die Gesetztafeln von Gott empfängt, der vor ihm in einer Glorie von Engeln erscheint. Auf dem Vorgrunde links zeigt er sie dem Volke, und auf der Mitte des Bildes zerbricht er dieselben beim Anblick der Anbetung des goldenen Kalbes. Auf der Höhe gegen den Hintergrund sieht man rechts die Strafe der Israeliten wegen ihrer Abgötterei und links das Lager derselben. Die Figuren des Moses sind auf diesem Gemälde jederzeit von einem Jünglinge im blauen Gewande begleitet, der vermuthlich den Josua vorstellt.

Es folgt die Bestrafung der Rotte Korah, Dathan und Abiram, und der Söhne Aaron's, die mit Feuer getödtet wurden, weil sie unberufener Weise opferten, von Sandro Botticelli. Diese verschiedenen Begebenheiten sind wahrscheinlich deſswegen hier auf Einem Bilde vereinigt, weil in beiden die Strafe Gottes wegen des Eingriffs in die priesterliche Gewalt erscheint. Moses steht auf dem Vorgrunde, in der Mitte des Bildes, vor dem Altare. Er richtet das Haupt zum Himmel empor, erhebt mit der Rechten seinen Stab, und scheint die Rache Gottes auf den Frevel herab-

zurufen. Die Söhne Aarons stürzten zu Boden, wie vom Blitze getroffen, und die Rauchfässer entfallen ihren Händen. Hinter dem Moses, Aaron in hoher priesterlicher Kleidung, das Rauchfafs schwenkend. Auf dem Vorgrunde rechts, die Aufrührer, welche den Moses mit Steinen bedrohen. Links öffnet sich die Erde, um den Korah und seine Rotte zu verschlingen, wozu Moses mit emporgehobener Hand den Himmel anzurufen scheint. Gegen den Hintergrund hat der Maler in der Mitte des Bildes einen römischen Triumphbogen, und rechts die Ruinen eines antiken Gebäudes mit Säulen angebracht.

Das letzte Bild an derselben Wand, welches die letzten Begebenheiten aus dem Leben Mosis vorstellt, wird für ein Werk des Luca Signorelli erklärt. Auf dem Vorgrunde, zur Rechten, liest Moses den unmittelbar vor seinem Tode gedichteten Lobgesang den Kindern Israel vor, und zur Linken übergiebt er seinen Stab dem vor ihm knieenden Josua. In der Mitte des Hintergrundes zeigt ihm, von dem Berge Nebo, ein Engel das gelobte Land, und darunter ist derselbe, als vom Berge herabsteigend vorgestellt. Auf der Höhe links, in der Ferne, erscheinen einige Figuren um seinen Leichnam versammelt; eine Vorstellung, die sich vermuthlich auf irgend eine Legende bezieht, da nach der heiligen Schrift Moses von Gott bestattet ward, und der Ort des Grabes unbekannt blieb.

Noch gehört zu derselben Folge das Gemälde vom Haupteingange links, welches den Streit des Engels Michael über Moses Leichnam vorstellt, wovon St. Juda in seiner Epistel spricht. Es ist ein mittelmäfsiges Werk, welches ursprünglich Cecchino Salviati verfertigte, darauf aber, nachdem es durch das Herunterfallen eines Architravs sehr gelitten hatte, unter Gregor XIII. von Matteo Leccio neu gemalt ward. *)

Wir betrachten nun die jenen gegenüberstehenden Bilder in derselben Folge. Das erste ist ein gutes Werk von Pietro Perugino. Auf dem Vorgrunde, in der Mitte, ist die Taufe Christi vorgestellt. Ueber dem Heilande erscheint der heilige Geist, in Gestalt der Taube, und darüber Gott Vater

*) Chattard Descriz. del Vaticano. T. II. p. 36.

mit Engeln umgeben: zu beiden Seiten eine zahlreiche Menge von Zuschauern. Im Hintergrunde rechts Christus, der vom Berge herab dem Volke predigt, und links, ebenfalls auf einer Anhöhe, die Predigt Johannes des Täufers. Mehr in der Ferne die Stadt Jerusalem.

Es folgt die Versuchung Christi, von Sandro Botticelli. Im Hintergrunde erscheint in der Mitte des Bildes Christus mit dem Versucher auf der Zinne des Tempels. Rechts der Teufel, der, vor dem Heilande, hinab vom Felsen stürzt, während sich um den Letztern Engel, ihm zu dienen, versammeln. Links abermals der Teufel, in Gestalt eines Mannes in einem schwarzen über das Haupt gezogenen Mantel. Er zeigt dem Erlöser einige auf dem Boden liegende Steine, und scheint dadurch die Worte auszudrücken: „bist du Gottes Sohn, so mach, dafs diese Steine Brod werden.“ Darunter, am Fufse des Berges, erscheint Christus abermals von Engeln begleitet. Auf dem Vorgrunde, in der Mitte des Bildes, vor dem Tempel der Hohepriester, dem ein weifsgekleideter Opferdiener eine Schale darreicht; und zu beiden Seiten eine zahlreiche Volksversammlung. Vor dieser Opferhandlung und den damit in Verbindung stehenden Figuren verschwindet fast gänzlich der im Hintergrund gestellte Hauptgegenstand.

Das zunächst folgende Bild von Domenico Ghirlandajo verdient vorzügliche Aufmerksamkeit. Mitten auf dem Vorgrunde sind die heiligen Petrus und Andreas, nach ihrer Berufung zum Apostelamte, vor Christo knieend, vorgestellt. Beide Apostel sind schön, und haben einen vortrefflichen Ausdruck der Demuth; weit minder gelungen dagegen ist der Charakter des Heilandes. In den zahlreichen Figuren zu beiden Seiten der Hauptgruppe erkennt man schöne, charaktervolle Köpfe, die vermuthlich Bildnisse sind, aber keine Beziehung zu der dargestellten Begebenheit haben. Im Hintergrunde, wo sich die Aussicht auf den von Gebirgen begränzten See eröffnet, sieht man, vom Beschauer links, die Berufung der heiligen Petrus und Andreas, die im Fischzuge begriffen sind, und rechts, in Begleitung derselben Apostel, den Heiland, der den heiligen Jacobus und Johannes, die

auf dem See in einem Schiffe erscheinen, ebenfalls ihm zu folgen einladet.

Man sieht darauf ein Gemälde von Cosimo Roselli, das zur Linken Christi Bergpredigt, und zur Rechten den Heiland, welcher den Aussätzigen heilt, vorstellt. Die Landschaft im Hintergrunde ist, nach dem Zeugnifs des Vasari,*) von dem Schüler des genannten Künstlers, Piero da Cosimo, gemalt.

Das darauf folgende Bild, welches Pietro Perugino mit Beihülfe des Bartolemeo della Gatta verfertigte, **) gehört ebenfalls unter die vorzüglicheren dieser Gemälde. Der Gegenstand ist Christus, der dem heiligen Petrus die Schlüssel übergiebt. Die Apostel zeigen den Ausdruck der Ergebung in den Willen ihres göttlichen Meisters bei der so bedeutenden Auszeichnung, die einem aus ihrer Mitte widerfuhr. Einige Zuschauer, an beiden Enden des Bildes, im Costüm der Zeit des Künstlers, scheinen nur zur Ausfüllung des Raumes zu dienen. Auch die zahlreichen Figuren im Hintergrunde, unter denen man links eine Gruppe von Kriegern bemerkt, sind nur als Nebengegenstände zu betrachten, die mit der dargestellten Begebenheit in keiner Beziehung stehen. Mehr in der Ferne hebt sich, zwischen zwei Triumphbögen, ein Tempel empor, der den Tempel des Salomo bedeuten soll; zur Anspielung auf die Erbauung dieser Kapelle von dem Papst Sixtus IV., welcher hier durch Inschriften nicht allein mit dem Salomo verglichen, sondern in Hinsicht der Religion noch über denselben erhoben wird. Man liest auf dem einen jener Triumphbögen, dem Tempel zur Rechten: Immensum Salomon. Templum. Tu hoc Quarte sacrasti, und auf dem andern: Sixte opibus dispar. religione prior.

Es folgt das Abendmahl Christi, von Cosimo Roselli. Auch hier sind an jedem Ende des Bildes zwei stehende Männer, im Costüm des fünfzehnten Jahrhunderts, nur als Zuschauer zu bemerken. Die Scene der Handlung ist eine

---

*) Vita di Cosimo Roselli, edizione Sannese. T. IV. p. 122.

**) Vasari Vita di Pietro Perugino edi. San. T. IV. p. 290.

von Pfeilern getragene Halle, welche die Aussicht in die Ferne eröffnet, wo der Heiland am Oelberge, seine Gefangennehmung und Kreuzigung erscheint. *)

Das Gemälde von der Auferstehung Christi, an der Wand des Haupteinganges, demselben zur Rechten, war ursprünglich von Domenico Ghirlandajo verfertigt, würde aber, nachdem es durch denselben Unfall gelitten hatte, der das oben erwähnte Bild vom Streite über den Leichnam des Moses betraf, unter Gregor XIII. von Arrigo Fiamingo erneuert. Es zeigt in seinem gegenwärtigen Zustande nichts von dem Styl des Ghirlandajo, und verdient keine besondere Aufmerksamkeit.

Unter dem Deckengewölbe zwischen den Fenstern erscheinen in gemalten Nischen 28 stehende Figuren heiliger Päpste von der Hand des Sandro Botticelli. **) Der Name derselben ist, wie die Jahrzahl des Antritts ihrer Regierung und ihres Todes durch Inschriften unter den Gemälden angezeigt, die wegen ihrer bedeutenden Höhe und ungünstigen Beleuchtung nicht ohne Schwierigkeit zu betrachten sind.

Auch die übrigen zuvor erwähnten Bilder, aus der Zeit Sixtus IV., würden vielleicht anderswo einen vortheilhafteren Eindruck als hier gewähren, wo sie, wegen der Kleinheit der Figuren, im Verhältniſs der Gröſse der Kapelle und der Entfernung, von der sie gesehen werden, sich dem Auge zu sehr verlieren. Und um so nachtheiliger wird ihnen dadurch die Nachbarschaft der kolossalen Gestalten des Michelagnolo, in deren Vergleich sie, bei übrigens bedeutenden Schönheiten, in kleinlichem Style, und mangelhaft im sinnlichen Effect erscheinen, der durch Licht- und Schattenmassen und kräftige Rundung und Modellirung in der Malerei hervorgebracht wird. Die von der Hand des Cosimo Roselli dürften unter allen die schwächsten sein, ungeachtet sie nach einer von Vasari angeführten Sage ***) durch

*) In des Taja Descrizione del Palazzo Vaticano wird angeführt daſs dieses Bild zweimal ausgebessert ward, und das letztemal um das Jahr 1750.

**) Vasari Vita di Sandro Botticelli.

***) Vita di Cosimo Roselli.

häufig angebrachtes Gold und schöne Farben den vorzüglichen Beifall des Papstes Siytus IV. erhielten, welcher darauf auch die übrigen Maler genöthigt haben soll, ihren Gemälden diese Zierden so verschwenderisch, wie Cosimo zu ertheilen. Gewiſs ist, daſs die zu wenig sparsame Anwendung des Goldes, womit in mehreren dieser Gemälde nicht nur Zieraten der Gewänder, sondern auch die Lichter derselben aufgehöht sind, keine vortheilhafte Wirkung gewährt.

II.

Gemälde des Michelagnolo Bonarroti.

Allgemeiner Inhalt der Bilder Michelagnolo's.

Die Gemälde des Michelagnolo Bonarroti, die vorzüglichsten Gegenstände der Sixtinischen Kapelle, welche ihre ganze Decke und hintere Wand erfüllen, sind, in ihrer Vereinigung, als ein groſses in sich beschlossenes Gedicht zu betrachten. Sie zeigen die Schicksale der Welt und des Menschen, und dessen durch die heilige Schrift geoffenbarte Verhältnisse zu Gott, in einer Folge von Bildern, die, wenn nicht für die Anschauung, doch für die Idee ein vollendetes Ganzes, und einen geistigen Zusammenhang bilden. Ihre Gegenstände sind: die Schöpfung der Welt und des Menschen. Der Sündenfall mit seinen Folgen; nämlich die Vertreibung aus dem Paradiese, als dem Verluste der ursprünglichen Glückseligkeit, und die Sündfluth, die wegen des sittlichen Verderbens, fast gänzliche Vertilgung des ersten Menschengeschlechts nebst den damit in Verbindung stehenden Begebenheiten. Die Beispiele wunderbarer Errettung des auserwählten Volks. Die Annäherung der Zeit der Erlösung durch die Darstellung der Vorfahren des Heilandes, und der Propheten und Sibyllen *), die seine zukünftige Erschei-

*) Daſs auch die Sibyllen den Heiland verkündeten, ist keinesweges Lehre der katholischen Kirche, sondern nur eine schon von Kirchenvätern angenommene und dann im Mittelalter herrschend gewordene Sage, welche in den italienischen Kirchen die häufige Darstellung jener heidnischen Prophetinnen, und auch öfter, wie hier, neben den Propheten des alten Testaments veranlaſste.

nung der Welt verkündeten; und zuletzt das Weltgericht, die Aufnahme der Frommen zum ewigen Leben und die Verstofsung der Gottlosen in den ewigen Tod des Geistes. Zum Gegenstück und in Beziehung auf diesen Gegenstand hatte Michelagnolo von Clemens VII. mit der Ausführung dieses Werks den Auftrag erhalten, an der demselben entgegenstehenden Wand des Haupteingangs den ursprünglichen Abfall von Gott in dem Sturz des Lucifer, und der an seiner Empörung Theil genommenen Engel vorzustellen. Aber dieses Gemälde kam nicht zur Ausführung, obgleich der Künstler bereits mehrere Skizzen dazu verfertigt hatte. *)

a. Deckengemälde. Geschichte der Entstehung derselben.

Die Deckengemälde wurden unter Julius II. ausgeführt, der durch dieselben dieser von seinem Oheime Sixtus IV. erbauten Kapelle eine neue Zierde ertheilen wollte. Merkwürdig ist, dafs, wie man behauptet, Bramante und andere Gegner des Künstlers den Papst bewogen, ihm den Auftrag zu diesem Werke zu ertheilen, weil sie glaubten, dafs ihm eine Arbeit der Frescomalerei, die er zuvor nie ausgeübt hatte, nothwendig mifslingen werde. **) Auch schien er selbst, dessen

*) Nach Vasari Vit. di Michelagnolo T. I. p. 119 wurde eine dieser Skizzen von einem ungenannten sicilianischen Maler, dessen sich Michelagnolo einige Zeit zum Farbenreiben bediente, in der Kirche S. Trinità de' Monti schlecht in Fresco ausgeführt. Dieses Gemälde, welches sich in der Capella di S. Gregorio, im Querschiffe rechts, der genannten Kirche befand, ist aber bereits vor der Verwüstung derselben zur Zeit der französischen Revolution zu Grund gegangen. S. Titi Descrizione delle Pitture, Sculture, ed Architetture, esposte al publico in Roma.

**) S. Vasari Vit. di Michelagnolo T. X. p. 74 und Condivi p. 23. desgleichen Varchi, Orazione funerale di Michelagnolo p. 20. Zu bemerken ist jedoch, dafs sich Vasari an einem andern Orte (Vita di Giul. ed Anton. da S. Gallo T. V. p. 200) hinsichtlich jener Behauptung zu widersprechen scheint, indem er den Giuliano da San Gallo als denjenigen nennt, der dem Papste den Michelagnolo zur Ausmahlung der Sixtinischen Kapelle vorschlug. Giuliano aber gehört nicht zu den Feinden des Bonarroti, unter denen er von Fiorillo (Geschichte der

vornehmste Beschäftigung zuvor die Bildhauerkunst gewesen war, davon überzeugt zu sein, und suchte daher den Auftrag nachdrücklich von sich abzulehnen. Aber der Pabst, dessen stolzer und hartnäckiger Geist durch Widerspruch nur um so mehr zum Durchsetzen seines Willens gereizt zu werden pflegte, beharrte so fest auf seinem Sinne, daſs der Künstler zuletzt genöthigt ward, ihm zu willfahren, und das Werk zu unternehmen, dem er unter seinen Arbeiten die Unsterblichkeit am meisten verdankt.

Demnach begab er sich an die Ausarbeitung der Cartone, und berief einige Maler aus Florenz nach Rom, sowohl um ihm Beihülfe zu leisten, als um von ihnen einige Anweisung in der ihm unbekannten Behandlung der Frescomalerei zu erhalten. Aber die Versuche dieser Künstler **) in der Ausführung der Gemälde, nach seinen Cartonen waren so weit entfernt, seinen Forderungen zu entsprechen, daſs er sie nicht mehr vor sich lassen wollte, alles was sie gemalt hatten wieder herunter schlagen lieſs, und das ganze Werk allein auszuführen beschloſs. Eben so wenig war das schwebende mit Stricken befestigte Gerüste nach seinem Sinne gewesen, welches ihm nach der Angabe des Bramante, der dazu von dem Papste den Auftrag erhielt, verfertigt werden sollte. Er verwarf es wegen der Schwierigkeit, oder vielmehr Unmöglichkeit, die zur Befestigung der Stricke nothwendigen Löcher in der Wand, nach Hinwegnahme desselben, wieder auszufüllen, und lieſs, nach seiner eigenen Angabe, ein Gerüst aufführen, welches durch empor stehende Balken auf dem Bo-

---

Malerei T. I. p. 351) fälschlich angeführt wird, sondern erscheint vielmehr jederzeit im guten Vernehmen mit demselben. Er empfahl ihn dem Papste zur Verfertigung seines Grabmals, und seiner ihm in Bologna zu errichtenden Bildsäule von Bronze. Auch werden wir weiter unten sehen, daſs er demselben, bei einem Unfalle, der seinen Malereien in der Sixtinischen Kapelle während der Arbeit widerfuhr, mit Rath und Beistand an die Hand ging.

**) Unter diesen Künstlern befanden sich: Granaccio, Giulio Bugiardini, Jacopo di Sandro, Indacò vecchio, und Aristotile. Vasari Vit. di Michelag. T. X. p. 77.

Boden ruhte. Nachdem er bereits mehrere Bilder vollendet hatte, erzeugte sich auf ihnen ein so starker Ausschlag, daſs, wie Condivi sagt, die Figuren kaum mehr zu erkennen waren, worüber der Künstler in solche Verzweiflung gerieth, daſs er die Arbeit aufzugeben beschloſs, und den Papst um Erlaubniſs bat, die Ausführung eines Werks zu unterlassen, das auſser seiner Sphäre liege, und ihm daher durchaus nicht gelingen wolle. Aber Giuliano da S. Gallo, den der Papst gesendet hatte, um den Schaden zu besichtigen, erfüllte ihn mit neuem Muthe, indem er ihm die Mittel lehrte, die Gemälde von dem Ausschlage zu reinigen.

Die Ungeduld des Papstes, die Arbeit in Augenschein zu nehmen, war so groſs, daſs er ihre Vollendung nicht erwarten konnte, sondern als die Gemälde nur zur Hälfte fertig waren, das Gerüst wegnehmen lieſs. Da dieselben, der Erwartung des Bramante zuwider, ausnehmenden Beifall erhielten, so soll dieser nun den Papst vergebens zu überreden gesucht haben, die Ausführung der andern Hälfte dem Raphael zu übertragen. Die sämmtlichen Deckengemälde dieses so weitläuftigen Werks, von fast unzähligen Figuren, wurde nach dem einstimmigen Zeugniſs des Vasari, Condivi und Varchi *) in zweiundzwanzig Monaten vollendet, wobei der Künstler alle Beihülfe dergestalt verschmähte, daſs er sich sogar mit eigener Hand die dazu nöthigen Farben rieb. Die fast unglaubliche Kürze dieses Zeitraums einigermaſsen begreiflich zu finden, ist man auf jeden Fall zu der Annahme genöthigt, daſs der Künstler vor Ausführung der Gemälde die sämmtlichen Cartone verfertigte, und die auf dieselben verwendete Zeit in jener Angabe nicht einbegriffen sey.

Michelagnolo wollte diesen Gemälden noch auf dem Trocknen, mit Wasserfarben, die letzte Vollendung geben, und den Gewändern, nach dem Beispiele der ältern Meister, einige Zieraten mit Gold ertheilen, ward aber daran durch die ungestüme Ungeduld des Papstes verhindert, denn da dieser sogar die Drohung ausstieſs, ihn vom Gerüste herabwer-

*) Vasari L. c. Condivi Vita di Michelagnolo, Varchi, Orazione funerale. p. 20.

fen zu lassen, wenn er das Werk nicht fördern würde; so wollte er denn doch lieber seine Gemälde einigermaſsen unvollendet lassen, als seine Person einer solchen Gefahr aussetzen, und zeigte nach Hinwegnahme des Gerüstes sie sämmtlich aufgedeckt am nächsten Allerheiligenfeste zu allgemeiner Bewunderung. *) Der Papst verlangte nun von

---

**) Vasari nennt das Allerheiligenfest als den Tag, an welchem zuerst diese ganze Folge von Gemälden vor den Augen des Publicums erschienen, aber ohne Angabe des Jahres, welches schwer genau zu bestimmen seyn möchte. Dem erwähnten Schriftsteller zufolge kam Michelagnolo nach Vollendung der bronzenen Statue Julius II. zu Bologna nach Rom, wo er sodann den Auftrag zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle erhielt. Nach dem von Fea (Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino etc. Roma 1822. p. 25) angeführten Sigismondo Tizio Hist. Senens. ward jene Statue im December des Jahres 1507 dem Publicum aufgedeckt, und folglich wäre also, nach jener Angabe des Vasari, Michelagnolo's Ankunft in Rom um den Anfang des Jahres 1508 zu setzen. Hingegen erwähnt Albertino (Franc. de Albertinis Mirab. Romae lib. 3. S. Fea in der angeführten Schrift pag. 27) in den an Julius II. gerichteten Worten, unter dem Datum des 3. Junis 1509, Gemälde des Michelagnolo in der Capella Sistina, als bereits vollendete Werke; und wenn sie also zu dieser Zeit schon fertig waren, so müſste nothwendig der Künstler ihre Ausführung früher begonnen haben, als aus den Zeugnissen des Vasari und Tizio folgen würde; selbst wenn man annehmen will, daſs nur die eine Hälfte, die von dem Künstler nach dem Verlangen des Papstes sogleich nach ihrer Vollendung aufgedeckt ward, darunter verstanden sei, da die Cartone des sämmtlichen Werks, die, wenn der angegebene Zeitraum zur Ausführung desselben für möglich gehalten werden soll, nicht unbedeutende Zeit erforderte.

Roscoe, der im Uebrigen dem Vasari zu folgen scheint, setzt die Vollendung dieser Werke des Michelagnolo in das Jahr 1512. Diese Zeitbestimmung gründet sich wohl nicht auf historische Urkunden; und Roscoe folgte in derselben vermuthlich nur dem Richardson; aber doch wäre sie kein so auffallender Widerspruch gegen den Bericht des Vasari, als Fea (s. d. angeführte Schrift p. 29) behauptet. Wenn der Künstler die Arbeit mit dem Anfange des Jahres 1508 begann, und dieselbe binnen zweiundzwanzig Monaten vollendete, so muſsten aller-

ihm, ihnen, seiner eigenen Absicht gemäfs, noch die letzte Vollendung, und insbesondere jene goldene Zieraten zu ertheilen. Da er aber nicht gesonnen war, defswegen das Gerüst von Neuem errichten zu lassen, so suchte er dem Papste die Sache auszureden, und was insbesondere das Gold betraf, so wendete er gegen ihn ein, dafs die von ihm hier gemalten Figuren heilige Männer vorstellten, die Reichthum und Pracht verschmäht, und daher kein Gold auf den Kleidern getragen hätten. Doch dürften, nach unserer Meinung, einige mit Gold aufgesetzte Säume und Stickereien, vornehmlich an den Bekleidungen der Propheten und Sibyllen, diesen hohen Gestalten, nicht ungünstig gewesen seyn, und das feierliche Ansehen derselben noch erhöht haben. Uebrigens aber scheint uns, dafs eine noch fleifsigere Ausführung, bei der grofsen Entfernung, in der diese Gemälde gesehen werden, überflüssig gewesen sein würde. Der Künstler erhielt für das ganze Werk eine Belohnung von 15,000 Ducati.

Architektonische Eintheilung der Deckengemälde.

Wir gehen nun zur Beschreibung der Bilder über, und betrachten zuerst ihre architektonische Eintheilung. Das Deckengewölbe hat sechs Lunetten an jeder Seite der Länge, und zwei an jeder Querseite. Die über demselben sich erhebenden Bögen sind spitz, ausgenommen an den Ecken, wo zwei Bögen zusammenlaufen. Darüber läuft um und um ein gemaltes Gesims, welches den mittlern Raum der Decke begränzt. Die Malerei hat das Auge zu täuschen und dem vorwärts gehenden Gewölbe das Ansehen eines senkrechten Baues zu geben ge-

dings die Gemälde mit Anfang des November 1509 fertig sein. Allein der von Vasari und Condivi bestimmte Zeitraum ihrer Vollendung kann sich, wenn er nicht eine physische Unmöglichkeit enthalten soll, nur auf die Gemälde, mit Ausnahme der früher verfertigten Cartone beziehen; und man kann füglich annehmen, dafs diese dem Künstler wenigstens die Hälfte der Zeit als ihre Ausführung in Fresco kostete. Wenn daher Michelagnolo das Unternehmen überhaupt, die Verfertigung der Cartone einbegriffen, erst mit dem Anfange des Jahres 1508 begann, so scheint die Vollendung nicht früher als gegen das Ende des Jahres 1510 angenommen werden zu können.

sucht. An dem erwähnten Gesims sind, an jeder Widerlage zwischen den Bögen zwei hervorspringende Pfeiler, jeder mit zwei Knabenfiguren geschmückt, die als Telamonen ihr Gesims unterstützen, und wie die sämmtliche Architektur die Farbe weifsen Marmors zeigen. Zwischen den gedachten Pfeilern erheben sich die Sitze der Propheten und Sibyllen, die dadurch, wie auf Marmorstühlen ruhend, erscheinen. Unter jeder Figur derselben ist ihr Name auf einer gemalten weifsen Tafel angezeigt, die ein in natürlicher Farbe gemalter Knabe auf dem Haupte trägt. Doch ist an den Querseiten des Gewölbes die Tafel mit der Inschrift ohne diese Knabenfiguren angebracht. Ueber dem Haupteingange sieht man unter der Inschrifttafel das Wappen Sixtus IV.

Die Lunetten und Spitzbögen begreifen die Bilder der Vorfahren des Erlösers. Die Felder, welche in den vier Ecken durch zwei zusammenlaufende Bögen gebildet werden, zeigen die Gemälde, welche sich auf die Errettung des jüdischen Volks beziehen. In jedem Zwickel, zwischen den erwähnten Pfeilern des gemalten Gesimses, und den Spitzbögen sind zwei nackte männliche Figuren in Bronzefarbe, als architektonische Zierathen gemahlt, und zwischen ihnen bemerkt man jederzeit einen ebenfalls gemalten Widderkopf, der jenes Gesims mit den Spitzen der Bögen verbindet.

Auf dem Gesims der vorspringenden Pfeiler erheben sich Postamente, auf denen sitzend nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe erscheinen, die vortrefflich gezeichnet sind und grofse Mannichfaltigkeit sowohl in den Stellungen als im Charakter zeigen. Die Eichenlaubgewinde, die man bei einigen derselben bemerkt, deuten, nach Vasari, auf das Wappen Julius II. So schön sie an sich selbst sind, so dürften sie doch vielleicht hier als überflüssig und sogar störend für die bedeutenderen Gegenstände betrachtet werden, indem sie als blofse Zieraten zu sehr den Blick auf sich ziehen. Die vorletzte dieser Figuren, gegen den Haupteingang rechts, ist bis auf den Kopf verloren gegangen, und überweifst. Zwischen je zwei und zwei derselben sind runde, in Bronzefarbe gemalte Schilde mit Reliefs zu bemerken, deren Gegenstände sich wegen der Kleinheit der Figuren, die noch

überdem durch die Zeit gelitten haben, von unten nicht genau erkennen lassen. Sie stellen, dem Vasari zufolge, Begebenheiten aus den Büchern der Könige vor. *)

Der mittlere, durch jenes gemalte Gesims eingeschlossene Raum der Decke ist durch Rahme, in Farbe des weifsen Marmors, in neun Bilder abgetheilt. Ein gröfseres erscheint jederzeit zwischen zwei kleineren, deren Breite zu beiden Seiten durch die zuvor erwähnten nackten Figuren und Schilde geschmälert wird. Ihre Gegenstände beziehen sich auf die Schöpfung und die Geschichte des ersten Menschengeschlechts. Wir betrachten sie in ihrer historischen Folge, die an der Hinterseite der Kapelle beginnt.

Schöpfung und Urgeschichte der Menschheit.

Die Scheidung des Lichts von der Finsternifs; der erste zum sichtbaren Dasein nothwendige Moment der Schöpfung. Der ewige Vater ist aufwärtsschauend vorgestellt, indem er mit mächtig emporgehobener Hand das Dunkel des Chaos zertheilt, wodurch sich der Schein des Lichts offenbart.

Die Schöpfung der Sonne und des Mondes, durch welche die Erde das Licht, unmittelbar und im Reflex, erhält. Der ewige Vater ist schwebend mit mächtiger Kraft, in Begleitung von Engeln vorgestellt. **) Er ruft beide Himmelskörper in's Dasein, indem er mit den Händen ihnen den Ort anweist, wo sie auf sein göttliches Wort erscheinen. Vortrefflich versinnlichte so der Künstler die Allmacht des unmittel-

*) Condivi (Vit. di Michelagnolo p. 27) nennt sie: varie storie, tutte approposito però alla principale. „Verschiedene Geschichten, jedoch alle angemessen dem Hauptgegenstande.“ Es scheint nicht klar, ob mit dem letzteren unbestimmten Ausdrucke das alte Testament überhaupt verstanden werden soll, dessen bedeutendste Momente der Künstler in dieser Kapelle vorstellte, oder nur die gröfseren Bilder der Schöpfung und des ersten Menschengeschlechts, bei denen sich die erwähnten gemalten Reliefs befinden.

**) Condivi sagt, dafs einer derselben das Gesicht aus Furcht vor dem Monde durch den Schöpfer verbirgt. Wir vermögen aber diesen Gedanken, den Richardson kindisch nennt, in keinem dieser Engel zu erkennen.

bar zur That werdenden göttlichen Willens im Gegensatz des menschlichen Hervorbringens, das nur durch materielle Kraft und Berührung sinnlich zu wirken vermag, keinen Stoff erzeugt und nur die Form verändert. Die Schöpfung der Pflanzen ist auf demselben Bilde, durch eine andere schwebende, von hinten erscheinende Figur Gottes angedeutet, welche die Kräuter hervorbringende Erde segnet. Sie ist zwar minder bedeutend als jene, aber in Hinsicht der Zeichnung und der Grofsheit des Styls nicht minder ausgezeichnet. Vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen die schönen fliegenden Gewänder beider Figuren, und ihre meisterhaften Verkürzungen; insbesondere der ganz aus dem Bilde hervortretende rechte Arm des Schöpfers der Sonne und des Mondes.

Gott mit emporgehobenen Händen schwebend über dem Wasser, nebst drei kleinen Engeln, die sein grofses fliegendes Gewand umgiebt. Obgleich, nach der Zeitfolge der heiligen Schrift man in dieser Vorstellung die Bevölkerung des Wassers mit lebenden Geschöpfen vermuthen sollte, so glauben wir, doch mit Vasari hier den für dieses Element bedeutenderen Moment, den der Scheidung desselben von der Erde vorgestellt zu sehen, welcher der auf dem vorigen Bilde gezeigten Schöpfung der Himmelslichter und der Pflanzen vorausging.

Die Schöpfung Adams. Der gewählte Moment ist die geistige Belebung des Menschen, welche, nach der heiligen Schrift, auf die materielle Bildung desselben aus einem Erdenklos folgte. Treffender konnte wohl dieser Gegenstand nicht versinnlicht werden, als in dieser Darstellung des Künstlers, in welcher Gott den Menschen durch wechselseitige Berührung der Fingerspitzen, gleichsam durch den elektrischen Funken der von ihm ausgehenden Kraft belebt. *) Durch

*) Weder Vasari noch Condivi, obgleich beide Zeitgenossen des Künstlers, haben seinen Gedanken hier begriffen, und von ihrer unrichtigen Erklärung der Figur des Schöpfers scheint die Anschauung keinen Zweifel übrig zu lassen. Vasari (Vita di Michelagnolo T. X. p. 84) sagt von dieser Figur: con un braccio cigne alcuni putti, (der Schöpfer hat nur um den einen dieser Engel in Kindergestalt den linken Arm geschlungen)

buchstäbliche Befolgung der Worte der Bibel, „und er blies ihm einen lebendigen Odem in die Nase," würde in der bildenden Kunst eine völlig verfehlte Wirkung hervorgebracht werden. Aeltere Künstler, wie unter andern Paolo Ucelli, in einem Gemälde im Klosterhofe von S. Marca Novella zu Florenz, suchten den Gedanken dadurch auszudrücken, dafs sie den ewigen Vater vorstellten, wie er dem Menschen die Hand reicht, um denselben vom irdischen Boden emporzurichten. Aber diefs gewährt ohne Zweifel bei Weitem kein so treffend symbolisches Bild, als uns hier Michelagnolo zeigt, indem er die Art, wie er die Berührung Gottes mit dem Menschen darstellte, an die im Sinnlichen gewissermafsen geistigen Erscheinungen der Elektricität erinnert, durch die sich das in der todtscheinenden Körperwelt verborgene Leben offenbart.

Die Ausführung dieses Gemäldes ist nicht minder als die Erfindung bewunderungswürdig. Die schwebende Figur des ewigen Vaters bildet mit den ihn umgebenden und tragenden Engeln eine vortreffliche, und sehr majestätische Gruppe, über die sich ein fliegendes Gewand verbreitet, wodurch sie als eine grofse einfache Masse erscheint, die auch durch kunstvolle Beleuchtung bedeutende Wirkung gewährt. Die Zeichnung des Nackten ist durchaus von gröfster Vollkommenheit, und mit Recht ist insbesondere die Figur Adams als eine der vollkommensten nackten Bildungen der neueren Kunst

---

quasi che egli si sostenga, e con l'altro porge la mano a un Adamo etc. Wie kann aber die Gebärde seiner Hand, mit ausgestrecktem Zeigefinger verstanden werden, als ob er dem Menschen die Hand reichen wollte? — Condivi erkennt in derselben einen befehlenden Ausdruck, indem Gott hier vorgestellt sei, wie er dem Menschen die Gebote von dem ertheilt, was er zu thun und zu lassen habe. Seine Worte sind: (p. 25) La creazione dell' uomo, dove si vede Iddio col braccio e colla mano distesa, dar quasi precetti ad Adamo di quel che debbo fare e non fare. Nach dieser Erklärung wäre die der Hand des Schöpfers begegnende Hand Adams ohne alle Bedeutung und sehr unschicklich angebracht; abgesehen davon, dafs die Idee überhaupt unangemessen sein würde, da der Mensch vor dem Sündenfalle keiner Gebote bedurfte.

betrachtet werden. Zu bemerken ist in ihr der durch die Annäherung der Gottheit bewirkte Ausdruck der Lebenskraft, der durch das Spiel der Muskeln sich in ihr offenbart. Dafs die Belebung von Gott ausgeht, ist durch den ausgestreckten Zeigefinger des Schöpfers angedeutet, wogegen die Finger der sich demselben annähernden Hand des Menschen noch schlaff und unbelebt erscheinen. Nur dürfte der Kopf des Adam nicht der Schönheit der übrigen Gestalt entsprechen.

Die Darstellung der Schöpfung des Weibes zeigt nicht mindere Tiefe des Geistes. Adam, eine vortrefflich gezeichnete Figur, liegt im tiefen Schlaf versunken, in den ihn nach der Schrift Gott verfallen liefs. Hinter ihm erhebt sich die aus seinem Fleische gebildete Eva, welche der vor ihr stehende Schöpfer in's Dasein zu rufen scheint. Sie wendet sich anbetend gegen denselben, und zeigt dadurch als ihr erstes Gefühl den Dank für das Geschenk ihres Lebens. Der Künstler gab durch dieses Motiv, zu dem er in der Schrift keine Veranlassung fand, seiner Darstellung eine besonders hohe Bedeutung, indem er die im Menschen ursprünglich liegende Gottesverehrung zeigte, die derselbe nur durch Selbstsucht und Sünde verliert. Auch entfernte er sich bei diesem Gegenstande von jenen älteren Künstlern, die dem Buchstaben der Bibel zufolge das Entstehen der Eva aus dem Leibe des Adam, und dadurch eine widerwärtige und der Kunst sehr unangemessene Vorstellung zeigten.

Auf dem folgenden Bilde ist der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese vorgestellt. Beide Gegenstände sind durch den sich in der Mitte erhebenden Baum der Erkenntnifs geschieden. Der Versucher erscheint auf demselben in weiblicher Gestalt, deren Untertheil in einer Schlange endet, die den Stamm des Baums umwindet. *) Er

*) In ähnlicher Gestalt sieht man zuweilen auf antiken Reliefs, unter andern in einer Vorstellung der Thaten des Hercules, im Hofe des vaticanischen Museums, das lernäische Ungeheuer gebildet. Auch Raphael wählte nach dem Beispiele älterer Künstler, bei der Vorstellung des Sündenfalls, diese Form zur

reicht mit der Linken die verbotene Frucht der unter dem Baume ruhenden Eva, welche lüstern darnach emporlangt. Der neben ihr stehende Adam ergreift mit beiden Händen einen Ast des Baumes, und scheint dadurch auch die in ihm erwachte Begierde zu zeigen, durch die der Mensch zur Uebertretung des göttlichen Gebots verleitet ward.

In der Vertreibung aus dem Paradiese ist der Ausdruck der ersten Eltern vortrefflich. Adam, in tiefster Trauer versunken, streckt sehnsuchtsvoll die Arme aus nach der verlornen Glückseligkeit, indem er nicht zurückzuschauen nach dem Engel Gottes wagt, der mit drohendem Schwerte über seinem Nacken schwebt. Eva zeigt mit der Furcht vor dem göttlichen Strafgericht die ihrem Geschlecht eigenthümliche Scham, als unmittelbare Folge der Sünde.

Die drei Figuren der Eva, in den beiden zuletzt erwähnten Bildern, gehören unter die vollkommensten nackten weiblichen Bildungen des Michelagnolo und der neueren Kunst überhaupt. Die auf dem Sündenfalle, unter dem verbotenen Baume ist im eigentlichen Sinne reizend zu nennen, welches sonst selten von den Figuren dieses Künstlers gesagt werden kann.

Die Figuren der drei noch übrigen Bilder dieser Folge sind, wegen der gröfseren Weitläuftigkeit der Compositionen, beträchtlich kleiner als die vorigen; und in der That zu klein für die Entfernung, von der sie bei der bedeutenden Höhe der Decke gesehen werden. Das erste derselben wird, dem Vasari und Condivi zufolge, gewöhnlich das Opfer des Cain und Abel genannt. Auch würde dieser Gegenstand als die Veranlassung zu dem ersten Mord, der ersten durch den Sündenfall erzeugten schrecklichen Begebenheit, hier, in der historischen Folge, sehr schicklich angebracht scheinen. Aber das Gemälde entspricht demselben keinesweges, und trägt offenbar den Charakter eines Familienopfers. Hinter dem in der Mitte sich erhe-

---

Bildung des Teufels, wodurch vermuthlich angedeutet werden sollte, dafs der böse Geist die reizende Gestalt des Weibes zur Verführung des Mannes bedurfte.

benden Altare erscheint ein Mann mit langem Barte; ihm zur Rechten eine Frau, links zwei andere weibliche Figuren. Auf dem Vorgrunde, vom Beschauer links, bringt ein Jüngling einen Widder herbei. Hinter ihm ist ein Elephant, ein Pferd und ein Rind zu bemerken. Neben demselben scheint eine weibliche Figur einem knieenden Jünglinge eine Schale zuzureichen. Zwischen ihnen ein Mann vom Rücken gesehen, der sich auf die Knie niedergelassen hat, vermuthlich, um das Feuer unter dem Altare anzublasen. Am Ende des Bildes, vom Beschauer rechts, ein junger Mann, der Holz zum Opfer trägt.

Wir sehen in diesem Gemälde wohl ohne Zweifel das Dankopfer des Noah nach dem Ausgange aus der Arche vorgestellt, obgleich dieser Gegenstand, der historischen Folge angemessen, nicht vor, sondern nach der Sündfluth erscheinen sollte. Allein der Künstler erlaubte sich wahrscheinlich hier, — wie nach unserer oben geäufserten Vermuthung auch bei der Schöpfung des Wassers, — eine Abweichung von der Zeitfolge dieser Bilder, weil ihn hiezu die architektonische Eintheilung nöthigte, der zufolge er hier eines der kleineren mit den gröfseren abwechselnden Felder vorfand, das einen so weitläuftigen Vorwurf wie die Sündfluth nicht zu fassen vermocht haben würde.

Die Sündfluth ist vielleicht die gelungenste der Compositionen des Michelagnolo im Ausdruck der dramatischen Handlung, worin er sonst sich minder glücklich zeigt, als in mehr symbolischen Gegenständen. Man sieht hier in seiner Darstellung ein lebendiges Bild dieser schrecklichen Scene. Vom Beschauer links erscheint die noch vom Wasser unbedeckt gebliebene Höhe eines Berges, wo mehrere Menschen noch eine kurze Frist des Lebens suchen. Einige haben die Anhöhe erreicht, unter denen ein Mann den Stamm eines kahlen Baums erklimmt, wodurch er dem göttlichen Strafgericht um so sicherer zu entgehen hofft. Andere sind im Emporsteigen des Berges mit geretteter Habe begriffen, unter denen ein rüstiger Mann einen Jüngling auf seinen Schultern trägt, und dadurch die in der menschlichen Natur nie ganz vertilgbare Liebe, selbst beim Unter-

gange des entarteten Menschengeschlechts offenbart. Vom Beschauer rechts, mehr nach dem Hintergrunde, erscheint der Gipfel eines andern Berges, wo dahin geflüchtete Menschen ein grofses Tuch, wie ein Zelt, über sich ausgespannt haben, um sich vor dem gewaltigen Regen zu schützen. Ein Alter trägt dahin einen todten Jüngling, vielleicht seinen Sohn, für den er hier noch die Möglichkeit der Rettung hofft. Mitten auf dem Bilde schwebt ein Kahn auf der grofsen Wasserfläche, dicht von Menschen angefüllt, welche, um ihn vor dem Sinken zu bewahren, die Unglücklichen zurückstofsen, die aus dem Wasser ihn zu ersteigen suchen. Im Hintergrunde erscheint die Arche mit mehreren der zum Untergange Bestimmten umgeben, die vergeblich zu erflehen scheinen, in dieselbe aufgenommen zu werden.

Die Trunkenheit des Noah ist das letzte Gemälde in dieser Folge. Man sieht ihn in einem Schuppen schlafend zu Boden. Ihm zur Rechten ein Krug und hinter ihm ein grofses Weinfafs. Ham, von hinten gesehen, steht ihm zur Linken und zeigt auf seines Vaters Scham. Sein neben ihm stehender Bruder umfafst ihn mit dem Arme, und scheint ihn abzuwenden, und ihm seinen Frevel vorzuwerfen. Der andere seiner Brüder ist im Begriff, seines Vaters Blöfse mit einem Tuche zu bedecken. In dem Manne in rother Kleidung, der mit einer Schaufel gräbt, vom Beschauer links, mehr im Hintergrunde, ist vermuthlich ebenfalls Noah, in Beziehung auf den von ihm erfundenen Weinbau vorgestellt.

Propheten und Sibyllen.

Die Propheten und Sibyllen sind von beträchtlich kolossalerer Gröfse als die übrigen Figuren der Deckenbilder, und ziehen daher beim Eintritt in die Kapelle vor allen den Blick auf sich. Sie erscheinen alle sitzend, mehrentheils in Begleitung von Knaben, von denen die bei den Propheten meistens Engel, bei den Sibyllen Genien vorstellen, und mit grofser Schönheit gebildet sind. Ihr allgemeiner Ausdruck ist Verlorensein in ernste Betrachtung, und Hingebung an göttliche Offenbarung und Eingebung. Sie tragen den Charakter über das

Gewöhnliche der menschlichen Natur erhabener Wesen, scheinen zu erhaben für uns, um sich ihnen nähern zu dürfen, und vielmehr zurückstofsend durch ihren Ernst und ihre mächtigen Gestalten, wodurch aber ihr Anblick das Gemüth mit heiligem Schauer und Bewunderung erfüllt. Es sind einzige Werke in ihrer Art, indem nie die Kunst den Charakter der Propheten und Prophetinnen in dieser Vollkommenheit zeigte. Wir betrachten sie in der Folge vom Altare rechts.

Der Prophet Jeremias, eine der mächtigsten dieser Gestalten, im vorgerückten Alter, mit langem weifsem Barte gebildet. Wir sehen ihn von vorn, sitzend mit übereinandergeschlagenen Beinen, das Haupt mit dem Arme unterstützt, im Nachdenken und in tiefer Schwermuth über das Verderben und bevorstehende Unglück seines Volks. Hinter ihm zwei jugendliche Figuren, von denen die eine, vom Beschauer links, ebenfalls den Ausdruck der Wehmuth zeigt.

Die persische Sibylle, eine ebenfalls ausgezeichnet grofsartige Gestalt, im hochbejahrten Alter. Sie erscheint von der Seite mit dem Kopfe weniger als im Profil, ins Lesen eines Buches vertieft, das sie wegen der durch das Alter erzeugten Augenschwäche sehr nahe vor das Gesicht hält. Ihre Kleidung ist wegen der Grofsheit des Styls vorzüglich zu bemerken. Sie hat das Haupt mit einem Tuche umwunden, und trägt ein grünes Unterkleid und einen röthlichen Mantel. Im Hintergrunde zwei männliche Figuren, vielleicht Diener oder Sclaven derselben.

Der Prophet Ezechiel, mit bärtigem Haupt im mittleren Alter gebildet. Er hält in der Linken eine halb aufgerollte Schrift, und wendet in rascher Bewegung das Haupt zur Rechten, nach einem Engel, der ihm göttliche Befehle zu verkünden scheint. Hinter demselben, zur Linken, ragt von einem anderen Engel das Haupt hervor. Wir sehen vielleicht hier den Phropheten in seiner Berufung zu diesem Amte, wobei ihm befohlen ward, den Brief zu essen, auf dem „Klage ach und wehe“ geschrieben stand.

Die Erithräische Sibylle ist als eine Frau im besten Alter vorgestellt. Sie sitzt seitwärts, mit dem Kopf im Profil,

den einen Schenkel über den andern gelegt. Neben ihr steht ein grofses Buch aufgeschlagen, in dem sie begriffen ist, ein Blatt umzuwenden. Hinter dem Buche sind zwei Genien zu bemerken, von denen der eine eine Lampe anzündet; vielleicht in symbolischer Bedeutung der inneren Erleuchtung zur Betrachtung göttlicher Dinge, wozu die Sibylle sich eben niedergelassen zu haben scheint. Ihr Unterkleid läfst die nackten Formen des Leibes durchscheinen, und zeigt unter dem Halse eine Einfassung wie an einem Harnisch, wodurch die Figur ein gewissermafsen heroisches Ansehen erhält. Der Charakter ihres Gesichts dürfte nicht der Hoheit der übrigen Gestalt entsprechen.

Der Prophet Joel, ein Mann mit bartlosem Haupt, aber vorgerücktem Alter, ist im Lesen einer Schriftrolle begriffen. Der Ausdruck eines denkenden und beim Lesen prüfenden Geistes, der in seinem Gesicht erscheint, verdient besondere Aufmerksamkeit. Seine Gestalt zeigt einen minder idealen und mehr der wirklichen Natur entsprechenden Charakter als andere dieser Figuren. Hinter ihm zwei Knaben, der eine mit einem Buche unter dem Arme.

(Ueber dem Haupteingange) der Prophet Zacharias, mit weifsem Bart und kahlem Scheitel gebildet, zeigt in der Reihe dieser erhabenen Gestalten ausgezeichnete Gröfse des Styls, Würde des Charakters und lebendigen Ausdruck. Man sieht ihn im Profil mit einem Buche in der Hand, in dem er schnell und aufmerksam zu blättern scheint, um eine Stelle zu suchen, auf die auch zwei Engel hinter ihm ihr Augenmerk zu richten scheinen. Das Gewand der Propheten gehört unter die vortrefflichsten des Michelagnolo, dürfte aber am Untertheil der Figur unvollendet geblieben sein.

Die Delphische Sibylle ist als eine Frau in der schönsten Blüthe des Lebens gebildet. Sie sitzt mit dem Kopfe seitwärts gewandt, hält mit der linken Hand ein aufgerolltes Buch, und hat die rechte auf den Schenkel gelegt. Man darf sie nicht allein für die schönste unter den hier von Michelagnolo vorgestellten Prophetinnen, sondern überhaupt für eine der vollkommensten weiblichen Bildungen der neueren Kunst erklären. Der Kopf derselben, der ideale Schön-

heit mit dem lebendigsten Ausdruck der Seele vereinigt, ist vorzüglich bewundernswürdig. Auch ihre Bekleidung ist sowohl durch geschmackvolle Anordnung, als durch harmonische Zusammenstellung lebhafter Farben ausgezeichnet. Ihr Haupt bedeckt ein meergrüner Schleier; das unter dem linken Arme mit einem Knopfe befestigte Unterkleid ist gelblichgrün; feuerfarb das bis auf die Schenkel herabgefallene Oberkleid, und blau der um den linken Arm geschlagene Mantel. Hinter der Sibylle sind zwei Genien zu bemerken, von denen der eine ein aufgeschlagenes Buch vor sich hält.

Der Prophet Jesaias ist, nach unserer Meinung, die vorzüglichste dieser Figuren in Hinsicht des Ausdrucks und der Bedeutung. Wir sehen ihn, den linken Arm auf ein Buch gestützt, das er mit der rechten Hand hält, deren Finger zwischen dem Blatte liegen, wo er im Lesen aufhörte, als er sich zu dem hinter ihm erscheinenden Engel wandte, durch den er Offenbarungen Gottes empfängt. Sein bartloses Gesicht zeigt einen Mann im mittleren Alter, mit ungemeiner Tiefe und Sinnigkeit des Geistes. Das Hingeben an göttliche Eingebung, das Verlorensein der Seele in einen sie ganz erfüllenden Gegenstand ist bewunderungswürdig dargestellt, und diesem Ausdruck des Gesichts entspricht die sich selbst hingegebene Stellung dieser Figur, insbesondere aber die Gebärde der linken Hand, die so treffend die horchende Aufmerksamkeit bezeichnet. Nicht minder vortrefflich ist die lebendige Begeisterung des Engels, der zum Propheten in's Ohr spricht, ausgedrückt. Hinter jenem ist noch ein anderer Engel zu bemerken.

Die Cumäische Sibylle ist als eine Frau im bejahrten aber kräftigen Alter, und im grofsen Charakter der Formen vorgestellt. Sie zeigt das Haupt im Profil, indem sie sich zur Rechten wendet, um ein Buch zu öffnen, das auf einer Art von Schemel ruht. Ihre Arme, von denen der linke ganz entblöfst erscheint, dürften, bei sonst vortrefflicher Zeichnung, wohl in einem zu männlichen Charakter gebildet sein. Das Gewand derselben gehört nicht unter die vorzüglichen des Michelagnolo; am wenigsten aber die Bekleidung der Beine, die ein etwas plumpes Ansehen hat. Hinter

der Sibylle, ihr zur Rechten, sind zwei einander umfassende Knaben, von denen der eine ein Buch unter dem Arme trägt.

Der Prophet Daniel erscheint im Jünglingsalter. Man sieht ihn von vorn, begriffen auf einer Tafel etwas aus einem grofsen Buche aufzuzeichnen, das er mit der Linken hält, während dasselbe ein, ihm zwischen den Beinen stehender Knabe auf dem Rücken trägt. In seiner schreibenden Hand vermifst man die Feder, die der Künstler ohne Zweifel bei der letzten Vollendung dieser Werke, woran er durch die Ungeduld des Papstes verhindert ward, hinzugesetzt haben würde. Hinter dem Propheten, vom Beschauer rechts, erscheint das verschleierte Haupt einer jugendlichen Figur.

Die Libysche Sibylle, als eine Frau im besten Alter vorgestellt. Sie ergreift ein aufgeschlagenes Buch, um es von hinten hervorzunehmen; und zeigt durch diese Wendung den Rücken, dabei aber den Kopf im Profil. Neben ihr, zur Rechten, zwei sitzende Genien. Wir finden diese minder glücklich als die bisher betrachteten. Insbesondere scheint in der Anordnung des Gewandes von der Natur sich entfernende Willkür zu herrschen.

Zuletzt (über der hinteren Wand) der Prophet Jonas, in zurückgebeugter Stellung, mit dem Gesicht emporschauend. Er ist im besten Mannesalter, bartlos und entblöst vorgestellt, nur am Leibe ausgenommen, den, nach der zuweiligen Gewohnheit des Michelagnolo, ein so dünnes, anliegendes Gewand bedeckt, dafs durch dasselbe sich alle Formen des nackten Körpers zeigen. Der Wallfisch erscheint bei ihm als dessen Attribut. Im Hintergrunde ist ein Kind, das mit Staunen und Schrecken nach dem Propheten sieht, nebst einer anderen Figur zu bemerken. Man sieht denselben hier vor Ninive sitzend, im Unmuth über das Nichterfolgen der dieser Stadt von Gott gedrohten Strafe. Auch erscheint die Kürbispflanze, die Gott über ihm in einem Tage wachsen und verdorren liefs, und als er über das letztere klagte, ihm zu Gemüthe führte, wie viel mehr Jammer von des Herrn Seite der Untergang von Ninive verdienen würde. Der Ausdruck des Propheten ist undeutlich, und dürfte jener hier ohne Zweifel dargestellten Situation wenig angemessen sein. Ins-

besondere ist die Gebärde der Hände nicht zu begreifen, durch die er mit gegeneinander gerichteten Zeigefingern etwas zu demonstriren scheint. Von Seiten der Bedeutung möchte also diese Figur nicht vorzüglich genannt werden können. Dagegen aber verdient die Zeichnung Aufmerksamkeit, und insbesondere die Kunst, mit welcher der Meister durch Täuschung der Perspective gleichsam die Wirklichkeit besiegte, indem die Figur auf der vorwärts gehenden Wölbung der Decke gemalt ist, und sich dennoch vortrefflich zurückbeugt, und nach hinten verkürzt. Nur dürfte es einen unrichtigen Geschmack verrathen, ihr wegen dieser Ueberwindung einer schwierigen Aufgabe der Zeichnung, mehr Lob als anderen im Charakter und Ausdruck weit bedeutenderen Figuren dieser Folge zu geben, wie Vasari und Condivi thaten.

Rettung des auserwählten Volks.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der auf die Rettung des auserwählten Volks bezüglichen Bilder an den in den vier Ecken der Decke zusammenlaufenden Bogen. Das Gemälde, dem Propheten Jonas zur Rechten, zeigt in mehreren Momenten die Rettung der Juden vor der Gefahr ihrer gänzlichen Vertilgung durch den persischen König Artaxerxes. In der Mitte des Bildes erscheint eine Wand mit einer Thür, von welcher einige Stufen rechts empor zum Gemach des Königs führen. Hier sieht man denselben auf seinem Bette vorgestellt, als er sich in der Nacht die Jahrbücher seines Reichs vorlesen liefs, die ihn an die durch Mardachai erfolgte Entdeckung des gegen sein Leben unternommenen Anschlags erinnerten. Er wendet sich zu einigen am Bette stehenden Personen, und scheint durch die Gebärde der Hand des ausgestreckten Arms den Befehl anzudeuten, den Mardachai wegen des ihm geleisteten Dienstes zu belohnen. Diesen sollte man in der männlichen Figur vermuthen, die, den Rücken zeigend, auf der untersten Stufe der Treppe sitzt. Da aber ihr Gesicht einen für den Mardachai zu jugendlichen Charakter zeigt, so ist vielleicht in ihr ein Thürhüter vorgestellt, wie in dem die Treppe herabsteigenden Jünglinge.

Auf der andern Hälfte des Bildes, vom Beschauer links, erscheint das Gastmahl der Königin Esther mit dem Könige,

und dessen Günstling Haman. Der König sitzt in der Mitte. Esther, ihm zur Rechten, mit einer Strahlenkrone geschmückt, ist nach dem ihr gegenübersitzenden Haman gewandt, der den Ausdruck des Schreckens zeigt, über die von der Königin gegen ihn erhobene Anklage wegen seines Anschlages zum Verderben der Juden. *) Auf dem Vorgrunde, neben der obenerwähnten Thür, sieht man denselben an dem von ihm zu Mardochai's Hinrichtung bestimmten Baume, wie an das Kreuz geschlagen; eine Figur, die wegen der künstlichen Verkürzung der Arme, insbesondere aber weil sie gerade in der Mitte, wo sich zwei Bogen berühren, gemalt ist, und doch von unten ganz frei hervorzutreten scheint, allerdings vorzügliche Aufmerksamkeit verdient, aber doch zu unverhältnifsmäfsige Bewunderung erhalten hat von Zeitgenossen des Michelagnolo, die ihn mehr wegen dergleichen überwundenen Schwierigkeiten der Zeichnung als wegen wahrer Schönheit und Bedeutung zu lobpreisen pflegen.

In dem Gemälde dem Jonas zur Linken ist die Plage, welche die Israeliten in der Wüste von den Schlangen erlitten, und ihre durch das eherne Schlangenbild erfolgte Genesung vorgestellt. Dasselbe erhebt sich auf der Mitte des Bildes. Vom Beschauer rechts erscheint eine Gruppe von Schlangen ergriffener und umwundener Figuren, in sehr kühnen und mannichfaltigen, aber vielleicht zu gesuchten Stellungen. Ueber ihnen sind einige in der Luft schwebende Schlangen zu bemerken. Zur Linken mehrere Figuren, welche das Schlangenbild zu ihrer Genesung betrachten, worunter auf dem Vorgrunde eine Frau, die eine andere vom Schlangenbifs verwundete, zur Verehrung desselben emporhebt.

Ueber der Wand des Haupteinganges, dem Propheten Zacharias zur Linken: Davids Sieg über den Goliath. Jener

*) Schon die Figur der mit der Krone bezeichneten Königin kann an der Richtigkeit der von uns gegebenen Erklärung dieser Gruppe keinen Zweifel übrig lassen. Unrichtig drückt sich Vasari über dieselbe aus, indem er von ihr sagt: Tre figure a una tavola che mangiano, nelle quali rappresenta il consiglio che é si fece di liberare il popolo Ebreo e di appiccare Aman.

erhebt das Schwert, um dem von seiner Schleuder zu Boden gestürzten Riesen das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Im Hintergrunde ein grofses Zelt, zu dessen beiden Seiten man einige Krieger bemerkt.

Zur Rechten des erwähnten Propheten: Die Ermordung des Holofernes von der Judith, wodurch die Befreiung der Juden von den Assyrern erfolgte. Der Hintergrund zeigt das Zelt des assyrischen Feldherrn mit dem Bette, worauf sein enthaupteter Körper liegt. Auf dem Vorgrunde erscheint Judith mit ihrer Magd, die auf ihrem Kopfe das Haupt desselben in einem flachen Korbe trägt, und ihren Körper neigt, damit es jene erreichen, und mit einem Tuche zu bedecken vermag. Die Abweichung von der Erzählung der heiligen Schrift, nach welcher Judith das Haupt in einem Sacke mit sich nahm, gab dem Künstler Gelegenheit zu der schönen Gruppe dieser beiden in einem vortrefflichen Styl gezeichneten Figuren. Die Stellung der Magd erinnert an eine ähnliche, die auf der unter dem Namen des Siegelringes des Michelagnolo berühmten antiken Gemme vorkommt. *) Am Ende des Bildes, vom Beschauer links, ist des Holofernes enthaupteter Körper nochmals in einem Sacke vorgestellt.

Die Vorfahren des Heilandes.

Noch sind unter den Deckengemälden die Bilder der Vorfahren des Heilandes zu betrachten übrig, deren Namen von Aminadab bis auf Joseph man über den Fenstern auf gemalten weifsen Tafeln liest. Der Künstler hat sie durch Familiengruppen angedeutet, ohne sie

*) Diese Gemme, gegenwärtig in der Sammlung des Königs von Frankreich, ist abgebildet bei Mariette, Traité des pierres gravées Nr. 47. Es ist ein Carneol von ovaler Form, dessen Durchmesser in der Breite ungefähr einen Zoll beträgt, und auf dem man bacchische Figuren bemerkt, die in der Weinlese begriffen sind. Die Figur, die in Hinsicht der Stellung Aehnlichkeit mit der obenerwähnten Magd der Judith zeigt, ist eine Frau mit einem Korbe auf dem Haupte, den ihr eine andere aufzusetzen scheint. Uebrigens gründet sich die Behauptung, dafs Michelagnolo diesen Stein besafs, und damit zu siegeln pflegte, auf eine Sage, von der sich bei den gleichzeitigen Schriftstellern des Künstlers keine Erwähnung findet.

bestimmt charakterisiren zu wollen, welches auch bei mehreren derselben, von deren Leben die Geschichte gänzlich schweigt, unausführbar gewesen sein würde. Selbst die unter ihnen befindlichen Könige sind hier nicht durch die Zeichen ihrer Würde zu erkennen. Sie erscheinen gröſstentheils sinnend und nachdenkend, wodurch vermuthlich ihre auf den zukünftigen Erlöser gerichteten Gedanken und Erwartungen angezeigt werden sollten.

Da sich also keinesweges angeben läſst, welche Person in dieser oder jener Figur vorgestellt sei, und daher in so fern keine Erklärung von ihnen gegeben werden kann, so würde die besondere Betrachtung jedes einzelnen Bildes hier nur zu langweiligen, nichts lehrenden Beschreibungen, von Stellungen und Situationen führen. Auch in Hinsicht der Kunst möchten sie uns eben deſswegen wenig Gelegenheit zu besonderen Betrachtungen gewähren, da sie insgesammt von ausgezeichneter Vortrefflichkeit sind. Der Künstler hat diese Figuren mit Ausnahme der Kinder bekleidet vorgestellt, und dabei seine Kunst in den Gewändern auf eine vorzüglich glänzende Weise gezeigt. Deſsgleichen vermögen diese Werke durch ihre herrlichen Frauen und Kindesgestalten, die von Winckelmann und Anderen geäuſserte Behauptung zu widerlegen, daſs Michelagnolo nur sarke männliche Körper zu bilden verstand. Leider sind dieselben, insbesondere aber diejenigen, die sich in den Lunetten befinden, wegen ihres ungünstigen Lichtes nur mit Mühe zu betrachten; und da sie aus diesem Grunde leicht zu übersehen sind und nicht gehörig betrachtet werden möchten, so glauben wir uns deſswegen um so mehr veranlaſst, auf ihre besondere Schönheit aufmerksam zu machen. Ihre chronologische Folge beginnt an der Seite der Kapelle, vom Haupteingange rechts, geht aber sodann nicht in derselben Reihe, sondern gegenüber fort, so daſs sie in dieser Beziehung entgegenstehend auf einander folgen.

b. Das jüngste Gericht.

Es bleibt uns nun noch die Betrachtung des jüngsten Gerichts übrig. Dieses kolossale Bild begreift, mit Ausnahme des Sockels, die ganze hintere Wand, welcher der Künstler, um das Gemälde mehr vor dem Staube

zu bewahren, eine von oben nach unterwärts etwas schräge Richtung geben liefs. Dieses kolossale Werk mifst in der Höhe 60 und in der Breite 30 Fufs. Michelagnolo erhielt den Auftrag zu demselben von Clemens VII., und brachte auch unter der Regierung dieses Papstes die Cartone zu Stande. *) Die Vollendung des Bildes erfolgte aber erst über sieben Jahre darauf unter dem Pontificate Pauls III. im Jahre 1541, in welchem es am Weihnachtsfeste zuerst vor den Augen des Publicums erschien. Dafs er dazu um so viel längere Zeit als zu den Deckengemälden bedurfte, ist vermuthlich theils seinem höheren Alter zuzuschreiben, indem er, als er diese Arbeit unternahm, bereits über sechzig Jahre alt war, theils weil er sich nicht, wie bei jenen Gemälden, durch die Ungeduld des Papstes zur Eile genöthigt fand, und daher diesem Werke auch eine gröfsere Vollendung ertheilen konnte. Es scheint auf dem Trockenen, mit Wasserfarben sehr sorgfältig übergangen worden zu sein, welches sich aber in den untersten Gruppen, die sehr von der Zeit gelitten haben, nicht mehr erkennen läfst. Vasari bewundert die besonders fleifsige Ausführung desselben, die, wie er sagt, von keiner Miniaturmalerei je übertroffen ward.

Die Kühnheit der Gedanken dieses in seiner Art einzigen Gemäldes, die Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten der fast unzähligen Figuren, die ungemeine Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den aufserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen, erregte bei der Erscheinung desselben eine solche Bewunderung, dafs es die vorherrschende Meinung nicht allein für das Meisterwerk des Michelagnolo, sondern der Kunst überhaupt erklärte. Doch erhob sich schon bei den Lebzeiten des Künstlers auch die Stimme der Kritik dagegen, **) und später behielt, anstatt

*) Condivi. Vit. di Michelagnolo. Seconda Edizione. Firenze p. 36.

**) Die ersten kritischen Bemerkungen über dieses Werk erschienen in der 1557 herausgekommenen Schrift, Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino. Sie enthält ein Gespräch über die Malerei, dessen Zweck vornehmlich die Widerlegung der damals herrschenden Bewunderung

jener übertriebenen, auf einer einseitigen Ansicht beruhenden Lobeserhebungen, ein eben so einseitiger und verkehrter Tadel bei der Beurtheilung desselben völlig die Oberhand.

---

des Michelagnolo zu sein scheint, welche, insbesondere seine Landesleute, die Florentiner, allerdings dadurch übertrieben, daſs sie ihn unbedingt für den ersten Künstler alter und neuerer Zeiten erklärten. Der Verfasser, ein Venetianer, setzt ihm den Raphael, vornehmlich aber seinen Landsmann, den Titian, entgegen. Sonderbar scheint, daſs in dieser Schrift der Angriff auf den Michelagnolo, dem Pietro Aretino in den Mund gelegt wird, der sich in seinen Briefen an diesen Künstler unter den unbedingten Verehrern desselben zu erkennen gibt. Jene, sonst mit Mäſsigung abgefaſste Kritik zeigt bereits die einseitige Beurtheilung des Michelagnolo nach dem jüngsten Gericht, die wir in der erwähnten Abhandlung über die neuere Kunst bemerkten. Darunter gehört die Behauptung: daſs er die Frauen und Kinder ohne die ihnen angemessene Zartheit bildete; daſs man in seinen Figuren keine individuelle Mannichfaltigkeit bemerke (chi vede una sola figura di Michelagnolo le vede tutte, sagt der Verfasser); und daſs er sich einzig des Studiums des Nackten mit Vernachläſsigung der Gewänder befleiſsigte. Von seinem Colorit wird, wie in neueren Kunstbüchern, als von etwas gesprochen, von dem gar nicht die Rede sein könne.

Eine andere Kritik, die bald nach jener 1564 in den Due Dialoghi di M. Gilio da Fabriano erschien, verdient wenig beachtet zu werden, da der Verfasser in derselben höchst verkehrte Begriffe von dem Wesen der Kunst verräth, indem er auf sehr triviale Weise, von derselben genaue Befolgung der buchstäblichen historischen Wahrheit fordert. Er tadelt in unserem Werke die fliegenden Hare und Gewänder, weil am jüngsten Tage die Himmel ihre Kraft verlören, und Winde und Ungewitter aufhörten; daſs die Engel, die durch den Schall der Posaunen die Toden erwecken, in einer Gruppe gebildet sind, da sie doch nach den Worten der Apocalypse an den vier Theilen der Welt erschienen; daſs Engel mit Teufeln sich um die Seelen streiten, obgleich die Macht des Lucifer am Tage des Weltgerichts zu Ende ginge; und andere ähnliche Dinge.

Auch in den schriftlichen Aufsätzen des bekannten Malers, Francesco Albani, findet man einige kritische Bemerkungen über dieses berühmte Werk. Er tadelt nicht ohne Grund den unbestimmten Ausdruck mehrerer Figuren; indem er sagt: „Ich spreche nicht von einigen Figuren, von denen man nicht weiſs,

Wir haben bereits an einem anderen Orte *) geäußert, daß wir der Meinung derjenigen beitreten, die den Michelagnolo nicht in diesem Werke, sondern in den Deckenbildern dieser Kapelle auf seiner höchsten Stufe in der Malerkunst betrachten. Das jüngste Gericht übertrifft allerdings jene Bilder noch in der Meisterschaft der Zeichnung, wenn darunter die Kunst verstanden wird den menschlichen Körper in den möglichst denkbaren Bewegungen und Ansichten darzustellen. Aber es kann nicht geläugnet werden, daß der Künstler dem Bestreben dieselbe zu zeigen nicht selten das Schickliche und Angemessene im Charakter und Ausdruck der Handlung aufopferte; wobei sie vielmehr den Namen der Künstlichkeit als wahrer Kunst verdienen möchte. Dabei ist

---

was sie thun. Wollte man jede insbesondere dieß fragen, wenn sie belebt wäre, und zu antworten vermöchte, so würde sie sagen können: ich bin eine Figur, die vergebens da ist, und weiß auch, daß Raphael mich wohl besser, und nie müßig gestellt haben würde." Felsina Pittrice, Vita di Francesco Albani, Part. IV. p. 253.

Unter den späteren Schriftstellern scheint vornehmlich Richardson auf die im letztverflossenen Jahrhundert herrschend gewesene Ansicht dieses Gemäldes Einfluß gehabt zu haben. Er spricht sein allgemeines Urtheil darüber mit folgenden Worten aus: „Es würde ein vortreffliches Bild für eine Zeichenakademie sein, aber nicht um das jüngste Gericht darzustellen. In diesem Betracht ist es monströs, unanständig und unangenehm." Ein solches Urtheil verräth eine völlige Unkenntniß von der Idee desselben, dessen Gegenstand bei verfehltem Ausdruck einiger Gruppen und Figuren doch, wie wir in unserer Beschreibung zu zeigen gedenken, im Ganzen mit großer Tiefe des Geistes aufgefaßt, und auch zum Theil unübertrefflich dargestellt ist.

Die letzte von den uns bekannt gewordenen in Deutschland erschienenen Kritiken, die einige Beachtung verdient, findet sich bei Fiorillo (Geschichte der Malerei, B. I. p. 364). Der Verfasser bemerkt mehrere, größtentheils jedoch schon von Anderen angeführte Mängel, zeigt aber dabei ebenfalls eine sehr mangelhafte Einsicht von den Ideen und der Absicht des Künstlers bei der Darstellung seines Gegenstandes.

*) In der Abhandlung über den Zustand der Kunst in Rom seit ihrer Wiederbelebung im ersten Theile dieses Werks.

der Styl der Zeichnung einförmiger, und minder edel und schön als in den früheren Werken des Michelagnolo in dieser Kapelle. Der grofsartige Charakter der männlichen Figuren gränzt oft ziemlich an das Plumpe; vornehmlich aber sind die der Anmuth durchaus entbehrenden Frauen des jüngsten Gerichts weit entfernt von der Schönheit der Figuren der Eva, der delphischen Sibylle, und so vieler anderen weiblichen Gestalten der Deckengemälde. Auch die jugendlichen männlichen Figuren entbehren die ihrem Alter angemessene Zartheit; und daher sind die in Jünglingsgestalt gebildet sein sollenden Engel nicht durch den ihnen entsprechenden Charakter, sondern nur durch ihre Handlung und zuweilen nicht mit völliger Sicherheit zu erkennen. Ihre Undeutlichkeit wird noch bedeutend vermehrt, weil sie Michelagnolo hier, wie in den Deckenbildern, ohne das gewöhnliche Kennzeichen der Flügel vorstellte, wodurch er sich auf eine nicht zu billigende Weise von dem Typus der christlichen Kunst entfernte, da Flügel eine sehr treffende symbolische Bezeichnung geistiger Wesen sind. Daher werden auch von der Kunst des Alterthums die Genien damit gebildet; und Plato legt in seinem Mythos von der Natur der menschlichen Seele derselben Gefieder bei.

Wir versuchen nun zuvörderst die Hauptidee dieses weitläufigen Werkes mit wenigen Zügen darzustellen. Auf den Schall der Posaunen der Engel, die in der Mitte des Bildes erscheinen, erwachen die Todten zum ewigen Richterspruch, zu dem sich der Sohn Gottes in der Glorie des Himmels von seinem Sitze erhebt. Engel, als Vollstrecker seines Urtheils, leisten den Guten, die sich ihm zur Rechten zum ewigen Heile erheben, Beistand, gegen die widerstrebende Macht der Teufel, und verwehren hingegen den Eingang zum Reiche der Seligen den zur Linken frech emporstrebenden Sündern, die, von da zurückgestofsen, von bösen Geistern hinab zur Hölle gezogen werden, wo, nach der Idee des Dante, die Ueberfahrt der Verdammten über den Acheron erscheint. Im Himmel sind die bereits zur Seligkeit Gelangten zu beiden Seiten des Heilandes versammelt. Die Heiligen, die mit ihrem Blute die Wahrheit des Glaubens bezeugten, tragen als

Siegeszeichen die Werkzeuge ihrer Marter, während Engel den Triumph der Passion und der vollbrachten Erlösung feiern.

Es dürfte schon aus dieser vorläufigen Darstellung der Idee des Bildes, die tiefe Auffassung des Gegenstandes im Ganzen hervorgehen. *) Aber die Ausführung ist allerdings

---

*) Fiorillo widerlegt (Geschichte der Malerei Th. I. p. 361. Anmerkung.) die Behauptung einiger von ihm nicht genannten und uns unbekannten Schriftsteller, daſs Pietro Aretino dem Michelagnolo die Idee zum jüngsten Gericht angegeben habe. Er bemerkt, dabei mit Recht, daſs derselbe so viel theologische Kenntnisse besaſs, daſs er keiner Beihülfe zur Erfindung dieses Gegenstandes bedurfte. Denn er war, nach dem Zeugniſs des Condivi, sehr in der heiligen Schrift bewandert, las fleiſsig die Kanzelreden des berühmten Savanarola, dessen mündlichen Vortrag er in seiner Jugend gehört hatte, und wuſste das gröſste Werk der christlichen Poesie, die göttliche Commedie des Dante, fast auswendig.

Der uns im Druck aufbewahrte Briefwechsel des Michelagnolo mit dem Aretino, wovon wir hier das Wesentliche mittheilen wollen, beweist offenbar das Gegentheil von jener Behauptung. Aretino schrieb aus Venedig unter dem Datum des 15ten Septembers 1537 (S. Lettere Pittoriche T. III. Nr. 22. u. Lettere di Pietro Aretino T. I. cart. 153.) einen Brief an den Michelagnolo, worin er, auf die Nachricht, daſs derselbe mit der Arbeit des jüngsten Gerichts beschäftigt sei, eine Schilderung dieses Gegenstandes einflieſsen lieſs; vermuthlich nur um dem Künstler bei dieser Gelegenheit eine Probe seines Scharfsinnes und seiner dichterischen Phantasie zu geben. Der Eingang dieses Briefes enthält die ausgesuchtesten Lobsprüche auf den Michelagnolo, die der Verfasser mit der Behauptung endet, daſs die gröſsten Maler des Alterthums sich glücklich preisen könnten, daſs ihre Werke nicht bis auf die Zeiten des Bonarroti gekommen wären, weil im Vergleich mit ihnen jener die ihm von seinen Zeitgenossen noch vorenthaltene Palme, als einziger Künstler in der Malerei, Baukunst und Bildhauerkunst erhalten haben würde.

Aber wenn dem also ist (fährt er fort), warum begnügt Ihr Euch nicht mit dem bisher erlangten Ruhme? Mich dünkt, es sollte Euch genügen, andere überwunden zu haben mit Euren bisherigen Werken; aber ich höre, daſs Ihr gedenket mit dem Ende des Universums, das Ihr gegenwärtig malet, den An-

in Hinsicht des demselben entsprechenden Ausdrucks sehr ungleich ausgefallen; und wenn das auf die Hölle Bezügliche einzig und unübertrefflich erscheint, so mufs man bei der

---

fang der Welt zu übertreffen, den Ihr bereits (in den Bildern der Schöpfung der Sixtinischen Kapelle) gemalt habt, damit Eure Gemälde, von den Gemälden selbst überwunden, Euch den Triumph über Euch selbst gewähren. Wen würde nicht Schrecken befallen, der zu diesem furchtbaren Gegenstande den Pinsel ergriff? Ich sehe in der Schaaren Mitte den Antichrist, mit einem Ansehen, das nur Ihr allein zu denken vermöget. Ich sehe das Entsetzen im Angesicht der Lebenden. Ich sehe die Zeichen, die Sonne, Mond und Sterne zu ihrem Erlöschen geben. Ich sehe das Feuer, die Luft, die Erde und das Wasser gleichsam den Geist verhauchen. Ich sehe dort zur Seite die Natur schrecklich geworden, mager, und zusammengeschrumpft in ihrem Greisenalter. Ich sehe die Zeit, zitternd und abgezehrt, die, als zu ihrem Ende gelangt, auf einem verdorrten Stamme sitzt; und indem ich von den Posaunen der Engel in aller Brust die Herzen erschüttern höre, sehe ich das Leben und den Tod von schrecklicher Verwirrung betroffen. Denn jenes bestrebt sich die Toden wieder aufzurichten, und dieser sucht die Lebenden niederzuschlagen. Ich sehe die Hoffnung und die Verzweiflung, welche die Schaaren der Guten und Bösen fühlen. Ich sehe den Schauplatz der Wolken, von den Strahlen gefärbt, die aus dem lauteren Feuer des Himmels hervorgehen, und auf denen Christus zwischen seinen Dienern den Sitz genommen hat, von Glanz und Schrecken umgeben. Ich sehe sein Angesicht wiederstrahlen, und durch das Leuchten der Flammen des frohen und schrecklichen Lichts, die Guten mit Freude und die Bösen mit Furcht erfüllen. Während dessen sehe ich die Diener des Abgrundes, die mit entsezlichem Anblick, mit dem Ruhm der Heiligen und Märtyrer Cäsarn und die Alexander verhöhnen, indem es ein anderes ist, sich selbst als die Welt besiegt zu haben. Ich sehe die Fama mit ihren Kronen und Palmen zu Füfsen, dahingeworfen zwischen die Räder ihrer Wagen. Zuletzt sehe ich aus dem Munde des Sohnes Gottes ausgehen den grofsen Richterspruch. Ich sehe denselben in Gestalt von zwei Strahlen, den einen des Heils, den anderen der Verdammung; und im Sehen seines Hinabfliegens höre ich seinen Zorn in den Bau der Elemente stofsen, und ihn mit erschütterndem Donner auflösen und vernichten. Ich sehe die Lichter des Paradieses und der Hölle feuergluthen, welche die auf den

tiefsten Verehrung für den Michelagnolo die Darstellung des Himmels und der Seligen für misslungen erklären. Dabei ist jedoch gegen den herabwürdigenden Ton zu bemerken,

---

Luftkreis gefallene Finsternifs zertheilen; so dafs der Gedanke der mir das Bild der Zerstörung des jüngsten Tages darstellt, mir sagt: wenn man zittert und fürchtet, in der Betrachtung des Werkes des Bonarroti, wie wird man zittern und fürchten; wenn wir uns werden richten sehen, von dem der uns zu richten hat?"

Hierauf folgt der Schlufs des Briefes, worin Aretino äufsert, dafs das Verlangen ein solches Werk zu sehen ihn wohl verleiten müsse, sein gethanes Gelübde zu brechen, Rom nie wieder zu sehen. Dafs jene Schilderung des jüngsten Gerichts mit den Ideen, nach welchen Michelagnolo diesen Gegenstand ausführte, auch nicht die mindeste Verwandtschaft zeigt, ist offenbar.

Das Schreiben des Michelagnolo zur Antwort auf den gedachten Brief steht in den Lettere Pittoriche T. II. Nr. 4., aber ohne Datum, nach Fiorillo's wahrscheinlicher Vermuthung, lediglich durch Versehen des Copisten. Nach Richardson ist es von Rom den 20sten November 1537 datirt. Der Künstler sagt in demselben: „Der Empfang Eures Briefes hat mir Freude und Schmerz zugleich gemacht. Er hat mich sehr erfreurt, weil er von Euch kommt, der Ihr auf der Welt einzig an Vortrefflichkeit seid, und mir dabei viel Leid verursacht, da, weil ich die Geschichte schon gröfstentheils vollendet habe, ich Eure Idee nicht ausführen kann, die so treffend ist, als wenn der Tag des Gerichts gewesen wäre, und Ihr ihn mit Augen gesehen hättet, Ihr ihn nicht besser hättet darstellen können." Das Bedauern des Michelagnolo die Ideen des Aretino nicht in seinem Werke benutzen zu können, dürfte wohl nur als ein Compliment zu betrachten sein, da dieselben, wenn es ihnen auch nicht an poetischem Gehalte fehlt, doch meistens für die bildende Kunst ganz unausführbar sein möchten.

Aretino antwortete aus Venedig den 20. Januar 1538 (Lettere di Pietro Aretino T. II. cart. 9.) auf die Entschuldigung des Künstlers von seinen Ideen keinen Gebrauch machen zu können, nach grofsen vorausgegangenen Complimenten," es war allzuviel Gunst für mich, dafs Ihr geneigt waret meine Schreiberei annehmlich zu finden, durch die ich Euch nicht in dem Gemälde des Gerichts zurecht weisen, sondern Euch nur zu erkennen geben wollte, dafs nichts erdacht werden könne, das nicht unter Eurem Werke sei."

dessen sich manche Kunstrichter beim Tadel der hier nicht zu läugnenden Mängel bedienten, daſs selbst in den im Charakter und Ausdruck verfehlten Figuren sich ein mächtiges und gewaltiges Leben offenbart, und daher auch hier der auſserordentliche Geist des Künstlers nicht verkannt werden darf.

Der Triumph der Passion ist zu oberst des Bildes in zwei Hauptgruppen von Engeln unter den beiden Bögen des Deckengewölbes vorgestellt. Vom Beschauer links erscheint die Erhöhung des Kreuzes, in der mehrere Engel begriffen sind; und dabei sieht man einige andere, schwebend in einer Nebengruppe, von denen der vordere die Dornenkrone zeigt, und drei hinter ihm die Silberlinge zu zählen scheinen, für die Judas den Heiland verkaufte. Wie hier die Aufrichtung des Kreuzes, so ist dort, unter dem Deckenbogen zur Rechten, die Erhöhung der Säule, an der Christus gegeiſselt ward, die Haupthandlung. Dabei hält ein schwebender Engel den Schwamm, mit dem man ihn am Kreuze tränkte; und im Hintergrunde ragt die Leiter hervor, der man sich zur Abnehmung seines Leichnams bediente.

Der Hang, kühne und ungewöhnliche Bewegungen zu zeigen, verleitete in diesen Gruppen den Künstler sehr auffallend zur Vernachlässigung des richtigen Ausdrucks der Handlung. Zwei Engel, unter denen die das Kreuz erheben, ergreifen es schwebend über den hier zum Boden dienenden Wolken; und der obere derselben, der von hinten erscheint, mit den Händen über den Rücken gelegt. Beide aber scheinen durch ihr Gegengewicht das Emporheben vielmehr zu hindern, als dazu beizutragen. Hinter der unteren jener beiden Figuren ist ein Engel zu bemerken, der die geballte Faust erhebt, wodurch es fast scheinen möchte, als ob er den übrigen eine drohende Warnung geben wolle, ihm das Kreuz nicht auf den Leib fallen zu lassen. Bei der Aufrichtung der Säule ist nicht mit Unrecht bemerkt worden, daſs dieselbe, im Verfolg dieser Handlung, der Figur, die sie zu unterst umfaſst, gerade auf den Leib gestoſsen wird. *)

---

*) S. Fiorillo Geschichte der Malerei T. I. p. 365. Seine Kritik

In der mittleren der drei unterwärts folgenden Hauptgruppen erscheint der Heiland, der wohl unter die am wenigsten gelungenen Figuren dieses Werkes gehören möchte. Sein Gesicht ist bartlos, und überhaupt gänzlich entfernt von dem Typus der christlichen Kunst gebildet. Seine Gestalt fällt in das Plumpe, und ist weder in Form noch Anstand edel. Gegen die Gottlosen gewendet hebt er die Rechte zu ihrer Verdammung empor, indem er mit der Linken nach den Frommen zeigt, und dieselben zu sich einzuladen scheint. Die Bewegung, mit der er sich von seinem Sitze erhebt, ist nicht glücklich ausgedrückt. Neben ihm zur Rechten sitzt die heilige Jungfrau, deren Bildung ebenfalls nicht ihrem Charakter entspricht. Auch dürfte ihre Situation, in der sie ganz abgewendet von ihrem göttlichen Sohne, mit wenig Theilnahme, nach den unten auferstehenden Todten sieht, ihr beim Weltgericht nicht angemessen sein, wo sie in ihrer höchsten Verherrlichung als Königin des Himmels erscheinen soll.

Sie und der Heiland sind mit einem Kreise von Aposteln, Heiligen und Engeln umgeben. Man bemerkt unter ihnen zuvörderst zur Linken Christi den heiligen Petrus, den die Schlüssel als erstes Oberhaupt der Kirche bezeichnen. In dem Manne hinter ihm mit langem Bart, im Ausdruck des Schreckens über den grofsen Richterspruch, ist vermuthlich Adam vorgestellt, der wie Vasari, aber ohne genauere An-

---

über diese Engelsgruppen findet man im Wesentlichen in den angeführten Dialogen des Gilio da Fabriano. Dialogo II. cart. 90. Wenn wir mit derselben in mehreren Punkten übereinstimmen, so finden wir hingegen die zum Tadel gereichen sollende Bemerkung, dafs dasselbe Kreuz bereits von einem Einzigen (dem Simon von Kyrene) getragen ward, als eine sehr an unrechter Stelle angebrachte Berufung auf historische Wahrheit. Denn die Erhöhung des Kreuzes bedeutet hier die Verherrlichung des Leidens Christi, und konnte mit der dieser Idee entsprechenden Feierlichkeit nur dadurch anschaulich gemacht werden, dafs eine ganze Gruppe von Engeln in der Handlung begriffen erscheint; wobei aber freilich der Ausdruck der dazu nothwendigen Anstrengung minder gesucht und gewaltsam und natürlicher sein sollte.

gabe der Figur, bemerkt, hier bei dem heiligen Petrus erscheint, weil mit ihm als Stammvater des Menschengeschlechts der alte Bund begann, wie mit jenem das neue Testament durch seine Erwählung zu dem Felsen, auf dem die christliche Kirche gegründet ward; und in derselben Beziehung werden jene beiden auch beim Dante die Wurzeln der Rose des Paradieses genannt. *) Dem heiligen Petrus gegenüber zur Rechten Christi sieht man Johannes den Täufer durch das härne Gewand bezeichnet, und neben demselben, den Rücken zeigend, den heiligen Andreas, durch das Kreuz in der bekannten Form kenntlich, durch welches er den Märtyrertod erlitt. Unter dem Heilande erscheinen, auf Wolken ruhend, der heilige Laurentius mit dem Roste, und der heilige Bartholomäus, der mit der einen Hand das Messer als das Werkzeug seiner Marter emporzeigt, und mit der andern seine abgezogene Haut hält.

In der anderen der drei erwähnten Hauptgruppen, vom Beschauer rechts, sind unter den vorderen Figuren der heilige Simon mit der Säge, der heilige Blasius mit Hecheln, die heilige Katharina mit dem Rade, und der heilige Sebastian mit Pfeilen zu bemerken. Auch erscheinen hier zwei Heilige, welche Kreuze halten, der eine gebückt neben dem heiligen Blasius, der andere stehend, hinter dem heiligen Sebastian. Einer derselben ist vermuthlich der Apostel Philippus: ob in dem anderen der heilige Simeon, Bischof von Jerusalem, oder irgend ein anderer Märtyrer, der nach der Legende den Kreuzestod erlitt, vorgestellt sei, ist um so weniger zu entscheiden, da der Künstler sich hier keineswegs einer bestimmten Charakteristik befleifsigte. Bei

*) Quei due che seggon lasù più felici
Per esser propinguissimi ad Augusta
Son d'esta rosa quasi due radici.
Colui che da sinistra le s'aggiusta
E'l Padre per lo cui ardito gusto
L'umana specie tanto amaro gusta.
Dal destro vedi quel Padre vetusto
Di Santa Chiesa, a cui Christo le chiavi
Raccommandò di questo fior venusto.
Paradiso Canto 32. vers. 118 — 129.

den Figuren des heiligen Blasius und der heiligen Katharina müssen wir noch besonders verweilen, um einen dem Künstler sehr zum Nachtheil gereichenden Tadel zu widerlegen. St. Blasius hält die Hecheln über das Haupt jener Heiligen, nicht, wie behauptet worden, *) um mit ihr Scherz zu treiben, sondern um ihr das grausame Werkzeug seiner Marter zu zeigen, und sie wendet das Angesicht zu ihm hinauf, in Begriff das Rad emporzuheben, um durch dasselbe ihm ihren nicht minder martervollen Tod zu bezeugen. Dieſs scheint uns der Gedanke des Michelagnolo zu sein, dessen ernstem Geiste ein so unschicklicher und kindischer Einfall, wie man ihn beschuldigt, gänzlich widerspricht. Unter den oberen dieser Hauptgruppe scheinen einige im Gespräch begriffen, und andere als Bekannte in der irdischen Welt, einander in der ewigen wieder zu erkennen. Der Glorie des Erlösers zunächst sind einige mit Furcht und Staunen über das Urtheil des Weltrichters gewandt.

Die dritte der gedachten Hauptgruppen, vom Beschauer links, besteht meist aus Frauen, von denen einige ebenfalls mit einander zu sprechen scheinen. Unter den vorderen Figuren fällt vornehmlich ein Mädchen in die Augen, das sich aus Furcht über das Weltgericht in den Schooſs einer stehenden Frau, vermuthlich seiner Mutter, verbirgt.

Das Mangelhafte der bisher betrachteten Gruppen besteht vornehmlich in dem verfehlten Charakter der Engel, Apostel und Heiligen, und in dem unbestimmten Ausdruck, den das Bestreben des Künstlers, mannichfaltige Stellungen und Ansichten des menschlichen Körpers zu zeigen, veranlaſste. Dabei stört das herrschende Gewühl, das Gewaltsame und Angestrengte in den Bewegungen der meisten Figuren, die der Darstellung des Himmels angemessene Ruhe. Um so mehr

---

*) S. Gilio da Fabriano Dial. II. p. 106. und Fiorillo Geschichte der Malerei Th. I. p. 366. Die Worte des ersteren sind: E per meglio fare vedere le persone l'ha (S. Caterina) fatta chinare dinanzi a S. Biagio, il quale standoli sopra coi pettini, par che gli minacci che pia fissa, ed ella si rivolta a lui in guisa che dica, che farai, o simil cosa.

Bewunderung hingegen verdient das meiste in dem noch übrigen Theile des Werks. Auch der Styl der Zeichnung scheint uns hier im Ganzen vorzüglicher. Die Formen fallen nicht so häufig in das Plumpe; und der kühne Charakter der Bildungen menschlicher Leiber, der in diesem Werke herrscht, möchte den meisten der folgenden Gegenstände mehr als in jenen angemessen sein.

Die in der Mitte des Bildes erscheinenden Engel aus der Apokalypse mit den Büchern, nach deren Inhalt der ewige Richterspruch erfolgt, *) und den Posaunen zur Verkündung des Weltgerichts, bilden eine vortreffliche Gruppe. Sie sind zwar ebenfalls nicht in dem gewöhnlichen Typus der Engel gebildet, tragen aber die Gestalt aufserordentlicher Wesen, deren Charakter ihrer Bestimmung entspricht, die Todten zum ewigen Heil, oder zur Verdammung aus den Gräbern hervorzurufen. Einer derselben hält ein offenes Buch, die Schrift nach aufsen, gegen die zur Seligkeit Auferstandenen gewendet, um ihnen die in demselben aufgezeichneten Werke zu zeigen, durch die sie des Himmels würdig wurden. Zwei andere hingegen, von denen der eine mit Trauer hinab zu den Verdammten sieht, halten die Schrift ihres Buches von jenen abgewendet, zum Zeichen dafs von denselben keine Thaten bemerkt sind, die zur Seligkeit führen. Und, vielleicht um anzudeuten, dafs da kein Erwachen zum wahren Leben sei, so schweigen hier die Posaunen, die dort gegen die zum Heil Berufenen, mit aller Macht ertönen. **)

Mitten auf dem untersten Theile des Bildes ist eine Höhle, die dem Blick das Innere der Hölle eröffnet, wo man einige Teufel bemerkt, und das Feuer, welches zur Qual der

---

*) Offenb. St. Johann. Cap. 20. v. 12.

**) Leider wird diese vortreffliche Gruppe gegenwärtig fast gänzlich durch das hölzerne Gerüst verdeckt, welches zum Aufmachen des in einer gewirkten Tapete bestehenden Altarbildes dient, das hier bei den päpstlichen Functionen erscheint. Und dabei sind noch überdem, mit wenig Achtung für ein solches Meisterwerk, die eisernen Haspen, um das erwähnte Gerüst an die Wand zu befestigen, mitten in die Figuren dieser Gruppe hineingeschlagen worden.

Verdammten lodert. Vom Beschauer links ist die Auferstehung der Todten in verschiedenen Momenten vorgestellt. Sie arbeiten sich aus ihren Gräbern hervor, meistens noch in ihrem Todtengewande; einige noch als Gerippe, nach dem Gesicht des Propheten Ezechiel. *) In anderen fängt das Knochengebäude an sich mit Fleisch zu bekleiden; und die in welchen der Körper seine vollkommene Gestalt erhalten hat, zeigen das Erwachen aus dem Todesschlafe von den erst Regungen der Empfindung bis zum völlig erlangten Bewufstsein. Diese Figuren sind von vortrefflicher Zeichnung und verbinden mit Wahrheit des Ausdrucks mannichfaltige Schönheit der Bewegung und Gruppirung.

Bei der Hölle erscheint ein Kampf der Engel mit den Teufeln um den Besitz der Seelen. Ein Diener der Gottheit erhebt sich mit einem Manne, der, die Arme um jenen geschlungen, sich fest an ihn zu halten scheint, während ein anderer, den ebenfalls dieser Engel emporgehoben hatte, von demselben wieder hinab, wie durch das Uebergewicht des Bösen mit dem Kopf zu unterst stürzt, wo ihn mit mächtiger Gewalt ein Teufel beim Haar ergreift. Neben dieser Gruppe wird ebenfalls ein Mann von einem Engel emporgehoben. Seine Beine sind durch eine Schlange gefesselt, an der ihn ein aus der Schlucht der Hölle hervorlangender Teufel fasset. Aber die Schlange, die als die Gestalt, in der zuerst der Verführer des Menschen erschien, hier ohne Zweifel die Sünde bedeutet, scheint sich von den Beinen des von ihr Verstrickten loszuwinden und in der Hand des bösen Geistes zurückzubleiben. Darunter sieht man eine nur eben vom Tode erwachte Frau, welche die Hände eines anderen in der Hölle verborgenen Teufels beim Gewand ergreifen.

Die Seligen, die über der Auferstehung der Todten zum Himmel emporsteigen, verdienen mehr Bewunderung wegen ihrer meisterhaften Zeichnung, als wegen des ihnen entsprechenden Ausdrucks. Einige erheben sich durch eigene Kraft; andere mit Beistand der Engel, oder menschlicher Seelen. Unter ihnen ist ein Mann und eine Frau zu bemerken, die ver-

*) Ezechiel Cap. 37.

vermittelst eines Rosenkranzes in symbolischer Bedeutung des Gebetes von einem Engel emporgehoben werden. *)

Den Frommen, die zum ewigen Heil streben, erscheinen gegenüber vom Beschauer rechts, die im Schlamm der Sünde Versunkenen, die in frecher Einbildung die Himmel zu erlangen meinen, aber oben von Engeln zurückgestofsen, und unten von Teufeln hinab zur Hölle gezogen werden.

Diese mit Recht vorzüglich bewunderte Gruppe ist gewöhnlich unter dem Namen der sieben Todsünden bekannt. **) Jedoch lassen sich nur zwei derselben bestimmt erkennen: nämlich der Geiz in einer mit dem Kopfe unterwärts hinabstürzenden Figur, bei der man die Schlüssel bemerkt, womit dieses Laster seinen Götzen verschliefst; und die Wollust am Ende des Bildes in einem vom Rücken gesehenen Manne, der, von einem Teufel bei der Scham ergriffen, sich vor Schmerz darüber in den Finger beifst. Das gewaltige Leben, die Kühnheit der Bewegungen und Verkürzungen, die das Höchste zeigen, was Meisterschaft der Zeichnung zu leisten vermag, sind hier dem Gegenstande angemessen, und dienen zum Ausdruck des Schrecklich-Erhabenen.

Vornehmlich ist, von der Hauptgruppe abgesondert, die Figur eines Menschen zu bemerken, der von unendlichem

---

*) Fiorillo sagt in der Beschreibung dieses Werks (Gesch. der Malerei Th. I. p. 367.), dafs hier einige an einem Stricke in die Höhe gezogen werden. Da aber auf dem ganzen Bilde kein Strick zu finden ist, so hat vermuthlich Fiorillo den erwähnten Rosenkranz dafür angesehen.

**) So nennt Vasari diese Gruppe, durch den sie vermuthlich diesen Namen erhielt. Nach Condivi werden hier die Gottlosen von bösen Geistern hinabgezogen; die Stolzen bei den Haaren, die Wollüstigen bei den Schamtheilen, und demzufolge jedes Laster bei dem Theile, an dem es sündigt. „i superbi per i capelli, i lussuriosi per le parti vergognose, e consequentemente ogni vizio per quella parte che peccò“ (Cond. Vit. di Michelagnolo pag. 43.) Aber eine so durchgeführte Charakteristik läfst sich hier nicht nachweisen. In der oben angeführten Figur, der einzigen, die ein Teufel beim Haar ergreift, glauben wir wegen des Attributs der Schlüssel eher einen Geizigen als einen Stolzen, der er nach der erwähnten Erklärung Condivi's sein müfste, zu erkennen.

Schmerz erfüllt, mit der Hand die Hälfte seines Gesichts bedeckt und von zwei Teufeln mit Entsetzen erregender Gewalt zur Hölle hinabgezogen wird. Durch die grofse Schlange, die ihn in den linken Schenkel beifst, ist vielleicht der Stolz angedeutet; das aus der Selbstsucht unmittelbar hervorgehende Laster, welches den ursprünglichen Abfall von Gott veranlafst. Der unterwärts schwebende Teufel, mit einem Verdammten auf dem Rücken, erinnert an eine ähnliche Gruppe im jüngsten Gericht des Luca Signorelli im Dome zu Orvieto.

Der Gegenstand der untersten Hauptgruppe auf derselben Seite ist aus Dantes Hölle entlehnt. Man sieht die hier mit Drachenflügeln vorgestellte Barke, in der die Verdammten, von Charon geführt, zum diefsseitigen Ufer des Acheron gelangen, der die Vorhölle von der eigentlichen Hölle scheidet. Charon erscheint als ein Teufel mit Thierohren und fürchterlich rollenden Augen, nach den Worten des Dichters. Er schlägt mit dem Ruder nach den von dem göttlichen Gericht zum Tod des Geistes Verurtheilten, um sie von der Barke an das Ufer zu treiben, *) wo sie von Höllengeistern mit schrecklicher Begier ergriffen werden. Unter denselben erhebt sich Minos als Richter, um den Verdammten den Kreis der Hölle nach Verhältnifs ihrer Sünden zu bestimmen. Die Darstellung ist nicht minder bewundernswürdig in der Zeichnung und Composition als im Ausdruck der unendlichen Qual des bösen Gewissens, und der dumpfen Verzweiflung der Verdammten, die hier entsprechend erscheinen, den erschütternden Versen des Dichters, mit denen er ihren Zustand bei der Fahrt über den Höllenflufs schildert. **) Sie eilen zur

---

*) Caron, Dimonio con occhi di bragia,
Loro accenando, tutte le raccoglie
Batte col remo qualunque s'adagia.
Dante Inf. Cant. III. vers. 109 — 111.

**) Bestemiavano Iddio, e i lor parenti,
L'umana spezie, il luogo, il tempo e'l seme,
Di lor semenza, e di lor nascimenti.
Inf. Cant. III. vers. 103 — 105.

Barke hinaus, weil, wie Dante sagt, „die göttliche Gerechtigkeit sie also treibt, daſs ihre Furcht sich in Verlangen verwandelt.“ *) Einer von ihnen stürzt aus der Barke einen seiner Gefährten in die Hände der Teufel, während von denselben andere Sünder mit Haken hinabgezogen werden. Die Teufel sind mit Thierohren, und zum Theil mit Hörnern und Krallen, übrigens aber in menschlicher Gestalt gebildet. Ein einziger nur, der unter der Barke einen Sünder bei den Beinen gefaſst, auf seinen Schultern trägt, hat Vogelbeine anstatt der menschlichen. Sie tragen bei der äuſsersten Häſslichkeit und dem Ausdruck der tiefsten Verworfenheit doch einen gewissermaſsen groſsartigen Charakter, und erscheinen nicht in jenen scheuſslichen und abenteuerlichen Gestalten, wie in den Werken des Orgagna und anderer früheren Künstler.

Das Gesicht des Minos ist das Bildniſs des Ceremonienmeisters Pauls III., Biagio von Cesena, der von Michelagnolo hier als Höllenrichter vorgestellt ward, weil er, als der Papst dieses Werk in Augenschein nahm, und in Gegenwart des Künstlers von ihm seine Meinung darüber verlangte, es wegen der Nacktheit der Figuren als unschicklich für einen zum Gottesdienst bestimmten Ort, sehr bitter tadelte. **) Der Künstler hat ihn mit längeren Ohren als die übrigen Teufel begabt, und dem Schweife, mit dem er sich beim Dante so oft umwindet als Kreise in der Hölle die

*) E pronti sono al trapassar il rio
Che la divina giustizia gli sprona,
Si che la tema si volge in disio.
L. cit. vers. 124 — 126.

**) Er konnte den Papst nicht bewegen, dem Künstler zu befehlen, hier sein Bildniſs zu vertilgen. Der Papst soll ihm auf dieses Ansuchen die scherzhafte Antwort gegeben haben: wenn er in das Purgatorium gesetzt worden wäre, so lieſse sich noch Rettung hoffen, aber aus der Hölle sei keine Erlösung möglich. Ich finde diese Anekdote nicht früher als beim Richardson; und da die mit dem Künstler gleichzeitigen Schriftsteller derselben nicht erwähnen, so möchte sie eher auf einer später erfundenem Sage als auf historischen Grunde beruhen.

vor ihm erscheinenden Seelen hinabgeführt werden sollen, *) die Form einer Schlange gegeben, die ihn in die Scham beifst, wodurch er vermuthlich den als Dante'schen Minos vorgestellten Sittenrichter nach den Worten des Dichters, als Kenner der Sünde, und durch sinnbildliche Andeutung der Gewissensbisse, insbesondere derjenigen bezeichnen wollte, hinsichtlich deren sein Werk als verführerisch von ihm beurtheilt ward.

Jener Tadel war allerdings in Beziehung auf die Bestimmung des Gemäldes nicht ungegründet; obgleich dieser Verstofs gegen das Angemessene und Schickliche von des Michelagnolo plastischem Sinne, der ihn zu einseitiger Vorliebe zur Bildung des Nackten verleitete, und keinesweges von dem Streben, wollüstigen Reiz hervorzubringen, herrührte, welches seinem Geiste völlig entgegen war. Auch nahmen die Päpste keine Rücksicht darauf, bis auf den wenig kunstliebenden Paul IV., der das ganze Werk vernichten lassen wollte, nachdem der Künstler sich geweigert hatte, Gewänder über die zu nackten Figuren zu malen. **) Zum Glück ward durch einige Cardinäle und andere Männer von

---

*) Stavvi Minos orribilmente, e ringhia:
Esamina le colpe nell' entrata:
Giudica, e manda, secondo ch'avvinghia.
Dico, che quando l'anima mal nata
Li vien dinanzi, tutta si confessa:
E quel conosciotor delle peccata
Vede qual luogo è d'Inferno è da essa
Cignesi con la coda tante volte,
Quantunque gradi vuol che giù sia messa.
Inferno Canto V. vers. 4 — 12.

**) Michelagnolo gab denen, die ihn von dem Vorhaben des Papstes, ihm diesen Auftrag zu ertheilen, benachrichtigten, zur Antwort: „Saget dem Papste, diefs sei eine geringe Arbeit, und die sich leicht vollbringen läfst: er möge nur die Welt zurecht bringen, mit den Gemälden sei diefs bald geschehen.“ Dite al Papa che questo è piccola facenda, e che facilmente si può acconciare: che acconci egli il mondo, che le pitture si acconcianno presto. Vasari Vit. di Michelagnolo Ediz. Sanese T. X. p. 168.

Einsicht, die Sache dadurch vermittelt, dafs Daniel von Volterra die besonders anstöfsig scheinenden Blöfsen der heiligen Katharina und des heiligen Blasius mit Gewändern bedeckte. *) Auch Gregor XIII. fafste den Vorsatz, das Gemälde herunterschlagen und an dessen Stelle den Gegenstand desselben von Lorenzo Sabbatini, einem wenigstens im Vergleich mit dem Michelagnolo höchst mittelmäfsigen Maler ausführen zu lassen. **) Im letztverflossenen Jahrhundert liefs Clemens XIII. von Stefano Pozzi ebenfalls Gewänder über die Blöfsen einiger Figuren malen. ***)

Von der Schicklichkeit abgesehen bringt die grofse Anzahl der fast gänzlich nackten Gestalten eine gewisse Einförmigkeit hervor, die dem Gemälde auch von Seiten der Kunst keineswegs vortheilhaft scheint. Ueberdem verlor der Künstler, indem er der Bekleidung fast gänzlich entsagte, dadurch ein bedeutendes Mittel des Charakteristischen, in Hinsicht der Bezeichnung des Standes und der Verhältnisse, der dargestellten Personen. Man könnte zwar einwenden, dafs die Menschen beim Weltgericht entkleidet von Allem, was an ihre irdischen Verhältnisse erinnert, erscheinen sollen. Aber wir verlangen sie als dieselben wieder zu erkennen, die sie in der zeitlichen Welt waren; wozu der durch sinnliche Form sprechenden Kunst der Charakter der Kleidung ein unentbehrliches Mittel sein möchte. Und aus diesem Grunde scheinen da Fiesole und andere ältere Künstler dem Bedürfnifs der Kunst sehr angemessen in ihren Darstellungen dieses Gegenstandes die Personen jederzeit in der ihnen zukommenden Tracht gebildet zu haben.

Die Rechtfertigung eines anderen unserem Werke gemachten Vorwurfs, der die Anwendung heidnischer Ideen in einem christlichen Gegenstande, durch die Vorstellung der Ueberfahrt der Seelen über den Acheron, und des Cha-

---

*) Vasari Vit. di Danielle Ricciarelli T. IX. p. 182. Daniel erhielt durch diese Arbeit den Beinamen des Hosenmachers; il braghettone. S. Gasparo Celio memorie cart. 16.

**) Malvasia Felsina Pittrice, Vit. di Lorenzo Sabbatini, Part. II. p. 231.

***) Chattard Descrizione del Vaticano T. II. p. 41.

ron und Minos betrifft, kann sich nicht sowohl auf den Michelagnolo als auf den Dante beziehen, den jener hierin folgte. Der Tadel muſs höchst ungegründet durch die Betrachtung erscheinen, daſs der Dichter, zur Allegorisirung und Versinnlichung christlicher Ideen, den Mythos des heidnischen Alterthums in den Charakter des Christenthums umgestaltete. So sind Charon und Minos beim Michelagnolo wie beim Dante keinesweges die Gestalten dieses Namens in der alten Götterwelt, sondern Teufel, die dasselbe Amt in der christlichen Hölle verrichten, welches die so benannten mythologischen Personen in der heidnischen Unterwelt ausübten.

Wir können hier nicht umhin einer ausgezeichneten Copie dieses Werkes in Oel zu erwähnen, die man ehemals im Pallast Farnese zu Rom sah *) und sich jetzt in der Gemäldesammlung des königlichen Museums zu Neapel befindet. Michelagnolo lieſs dieselbe, vermuthlich nicht allein unter seiner Aufsicht, sondern auch mit seiner werkthätigen Beihülfe in der Zeichnung der Figuren, für den Cardinal Alexander Farnese von Marcello Venusti verfertigen, dem diese Arbeit zu solcher Zufriedenheit des Bonarroti gelang, daſs er sich dadurch die besondere Gunst dieses groſsen Künstlers erwarb, und durch dessen Verwenden mehrere andere Aufträge erhielt. **) Die Figuren dieses Gemäldes sind ungefähr von der Gröſse eines römischen Palmens. Der Charakter der Zeichnung ist dem des Originals auf das Vollkommenste entsprechend, und die Ausführung sehr fleiſsig und meisterhaft. ***)

*) Scanelli, Microcosmo lib. I. cap. 10. a c. 72.

**) S. Gio. Baglione Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642.

***) Fiorillo (Gesch. d. Mal. Th. I. p. 379) erwähnt auch einer anderen Copie des jüngsten Gerichts von Cornelius Imet, die ebenfalls zu Neapel befindlich sein soll, von der wir aber nicht aus eigener Anschauung zu urtheilen vermögen. Auſserdem werden von dem genannten Schriftsteller noch Copien desselben Werkes von Battista Franco, Odoardo Fialelli, Francesco Crivello, Bazzacco, und Leonardo Cungi angeführt.

D.

Der Hof der Loggien.

(Cortile di S. Damaso.)

Erstes Stockwerk der Loggien. Appartaments Borgia.

Hof der Loggien.

Der Hof, genannt Cortile di S. Damaso, führt diesen Namen von dem hier unter Innocenz X. nach Angabe des Algardi errichteten Brunnen, dessen Quell man mit dem von dem heiligen Papst Damasus in den Vorhof der alten Peterskirche geleiteten Wasser verwechselte. Zum Haupteingange in diesen Hof führt eine flache Treppe von der am Vaticanischen Palast liegenden Galerie des Petersplatzes. Er hat die Gestalt eines unregelmäfsigen Vierecks. Die Loggien, die ihn auf drei Seiten umgeben, eines der schönsten Bauwerke des neueren Roms, wurden nach Angabe des Bramante unter Julius II. angefangen, und im Pontificat Leo X. unter Raphaels Leitung geendigt. *) Sie

---

*) Bei Vasari findet sich (Vit. di Giuliano da Majano, Tom. III, p. 242) folgende Stelle: „Als Giuliano (da Majano) von Herrn Rosello Aretino, Secretär Pauls II. nach Rom in den Dienst dieses Papstes berufen ward, trug ihm nach seiner Ankunft derselbe im ersten Hofe des Palastes von St. Peter, die Loggien von Travertin zu bauen auf, mit drei Säulenreihen; die erste im untersten Stockwerk, wo jetzt der Stempel der Bullen (il piombo) und andere Behörden sind; die zweite darüber wo der Datarius und andere Prälaten wohnen, und die dritte und letzte, wo sich die gegen den Hof der Peterskirche liegenden Zimmer (che rispondono nel cortile di S. Pietro) befinden, die er mit vergoldeten Balken und anderen Zieraten schmückte."

Man hat unter dem hier erwähnten ersten Hofe des Vaticanischen Palastes (primo cortile del palazzo di S. Pietro) den Cortile di S. Damaso verstanden, und dem zufolge angenommen, dafs die daselbst im Pontificat Pauls II. erbauten Loggien unter Julius II. niedergerissen wurden, um an ihrer Stelle die heutigen nach Angabe des Bramante aufzuführen. Da aber Vasari von jenen als von etwas noch zu seiner Zeit Vorhandenem zu sprechen scheint, so möchten wir in dem von ihm erwähnten Hofe, in dem sie sich befanden, nicht den Cortile di S. Damaso, sondern einen anderen in dem von Paul II. erbauten Theile des Vaticanischen Palast's vermuthen, dessen Zer-

bestehen aus drei Stockwerken, die sich über dem Erdgeschofs erheben. Die Arcaden der beiden untersten sind mit Pilastern, in dem ersten mit dorischen, im zweiten mit ionischen Capitälen geschmückt. Dreizehn Arcaden, deren Länge 312 Palm beträgt, sind in jedem dieser beiden Stockwerke an der Seite links von der vorerwähnten Treppe. Zur rechten an der an den neuen Palast stofsenden Seite sind acht, und an der Hinterseite neun. Diese mifst 216, und jene 192 Palm. Die Breite der Gänge beträgt 21 Palm. Das Dach des dritten Stockwerkes ruht auf Korinthischen Säulen, welche den Pilastern der beiden unteren in der Zahl entsprechen. Alle haben gegen den Hof Brustlehnen, die aus Ballustraden bestehen.

Diese Loggien drohten, weil Raphael einige Gemächer unter denselben (man sagt einigen päpstlichen Dienern zu Gefallen) unausgefüllt gelassen hatte, bald nach ihrer Vollendung den Einsturz, dem aber, auf Veranstaltung des Antonio da Sangallo durch Ausfüllung der gedachten Gemächer und Verstärkung der Fundamente vorgebeugt wurde. *)

Erstes Stockwerk der Loggien.

Im ersten Stockwerk ist insbesondere die erste Arcadenreihe wegen der schönen von Johann von Udine gemalten Zieraten zu bemerken. Sie wurden unter Leo X. verfertigt. Man sieht daher in öfterer Wiederholung das Wappen dieses Papstes, und die Sinnbilder der Familie Medici, den Diamantenring mit den drei Federn und das Joch. **)

---

störung unter Paul V., durch die Verlängerung der Peterskirche veranlafst wurde. Die Beweise für diese Annahme scheinen sehr schlagend zu sein. Nach dem Zeugnifs des Costaguti (Architettura della Basilica di S. Pietro p. XII.) befand sich in dem gedachten Theile des vaticanischen Palastes die Dataria, welche doch ohne Zweifel mit der von Vasari angeführten Wohnung des Datarius zusammenfallen mufs. Auch erwähnt Michelagnolo, in dem von uns bei der Geschichte des Bau's der neuen Peterskirche mitgetheilten Briefe an Messer Bartolomeo, die Behörde der päpstlichen Bullen (uffizio del piombo) als in jenem Theile des Palastes befindlich.

*) Vasari Vita di Antonio da Sangallo Tom. VII. p. 178.

**) Diese Sinnbilder finden sich gewöhnlich unter den auf Veran-

Die Wände wurden von dem gedachten Künstler mit kleinen Figuren, Gruppen und Arabesken geschmückt. Sie sind durch Unachtsamkeit, Muthwillen, und das öftere Zumauern der Arcaden zur Zeit des Conclave sehr verdorben, und grofsentheils gänzlich zu Grunde gegangen. Noch im Jahre 1828 hat man die Bilder der untersten Felder, unter deren Gegenständen sich einige Meerwunder befanden, überstrichen; und ohne nachdrückliche Vorstellungen von Kunstverständigen, würden die sämmtlichen Malereien der Wände damals dasselbe Schicksal erfahren haben.

Noch ziemlich gut erhalten sind hingegen die Deckengewölbe der Arcaden. Sie sind abwechselnd mit gemalten Weinlauben und zierlichen Stuckaturen geschmückt. Die letzteren bilden Cassettoni in Rautenform und anderen Gestalten, deren lebhafte Farben durch schöne Zusammenstellung dem Auge einen sehr wohlgefälligen Eindruck gewähren.

Als in der Folge Pius IV. die Ausschmückung dieser Loggien durch Johann von Udine zu vollenden beschlofs, ward

---

staltung der Päpste aus dem Hause Medici verfertigten Zieraten der römischen Gebäude. Der Ring mit drei Diamanten ist von der Erfindung des Cosmus Pater patriae. Sein Enkel Lorenzo magnifico setzte zu diesem Ringe die drei Federn hinzu, welche zuweilen die symbolischen Farben der drei theologischen Tugenden weifs, grün, und roth zeigen. Die Diamanten sollen auf die Festigkeit des Gemüths deuten; und das Motto: semper, das man gewöhnlich bei diesem Sinnbilde liest, sich auf den Vorsatz der steten Beharrlichkeit in der Liebe Gottes beziehen. Das Joch endlich nahm Leo X. bereits als Cardinal, nachdem seine Familie im Jahre 1512 durch die Gewalt der spanischen Waffen wieder die Oberherrschaft in Florenz erlangt hatte. Zuweilen steht dabei das Motto suave, zur Anspielung auf die Worte des Heilandes: „Mein Joch ist sanft und meine Lasten sind leicht.“ Leo X. erneuerte in diesem Sinnbilde gewissermafsen eine Idee seines Urgrofsvaters, des zuvorerwähnten Cosmus, der auf einer Münze die Stadt Florenz in Gestalt einer Frau prägen liefs, unter deren Sitze ein Joch zu bemerken war. Siehe Scipione Ammirato Ritratti d'huomini illustri di Casa Medici, in opusculo Tom. III. p. 15 u. p. 73; defsgleichen Paolo Giovio Dialogo dell' Imprese militari et amorose p. 45 et seg.

dieser Künstler, der sich bereits in hohem Alter befand, von dem Papste genöthigt die gedachten von ihm in der Blüthe seines Lebens in Fresco gemalten Weinlauben mit Wasserfarben auf dem Trockenen zu übergehen. Obgleich sie dadurch, wie Vasari bemerkt, *) ihre vormalige leichte Behandlung und Frische der Farben verloren, so sind sie doch noch in ihrem gegenwärtigen Zustande bewundernswürdig, insbesondere wegen der vortrefflichen Vögel und vierfüſsigen Thiere von mancherlei Art, die sich in ihnen befinden. Durch den im Jahre 1564 erfolgten Tod des Johann von Udine unterblieb die weitere Fortsetzung jenes Unternehmens bis zum Pontificat Gregor XIII., in welchem die Malereien der zweiten Arcadenreihe dieses Stockwerkes von Cristofano Roncalli, il Pomarancio genannt, mit Beihülfe anderer Künstler damaliger Zeit ausgeführt worden sind. Sie entfernen sich sehr zu ihrem Nachtheil von denen des Johann von Udine, obgleich man diese zum Vorbilde genommen zu haben scheint. Die dritte Reihe ist ganz unvollendet geblieben; und an mehreren Stellen sogar ohne Kalkbewurf der Ziegelmauern.

Appartamento. Borgia.

Am Ende der ersten Arcadenreihe ist der Eingang zu der Reihe von Zimmern, welche das untere Stockwerk des von Nicolaus III. errichteten und von Nicolaus V. erneuerten Gebäudes, gegen den groſsen Hof des Belvedere begreifen. Man nennt sie Appartamento Borgia von dem Familiennamen Alexander VI., der sie zu seiner Wohnung erwählte und ausschmücken lieſs.

Der groſse Saal, in den man zuerst gelangt, miſst 82 Palm in der Länge und 53 in der Breite. Er führte ehemals den Namen Sala de' Pontifici, wird aber jetzt Sala Borgia genannt. Die Decke ist mit Malereien und Stuckaturen von Johann von Udine und Perin del Vaga in schönem Geschmack verziert, und zwar, wie das Wappen und der Name Leo X. in den vier Ecken des Gewölbes zeigt, im Pontificat dieses Papstes. Ihre Gegenstände sind theils gemalte, theils in Stuck ausgeführte Arabesken, einige Sternbilder, unter denen sich die Zeichen des Thierkreises befinden, und die Gottheiten

*) Vasari Vit. di Giov. da Udine T. IX. p. 41.

der Planeten. Die letzteren sind von Perin del Vaga, und, wie man glaubt, nach Raphaels Zeichnungen verfertigt. Sie werden in Wagen gezogen: Jupiter von Adlern; Mars von zwei braun und weifs gefleckten Pferden; *) Diana von zwei Nymphen; Mercur von Hühnern, und Apollo von vier weifsen Pferden. Venus und Saturn, welche, dieser von Schlangen, jene von Tauben gezogen, dem Vasari zufolge, hier vorgestellt waren, sind vermuthlich bei einer späteren Restauration der Decke zu Grunde gegangen. Noch sieht man an derselben in der mittelsten Rundung vier Victorien mit der dreifachen Krone und den päpstlichen Schlüsseln, ebenfalls von der Hand des Perin del Vaga. In den zehn Lunetten dieses Saales sind merkwürdige Begebenheiten aus der Geschichte der Päpste durch Denkschriften verewigt. Die unter ihnen im Pontificat Pius IV. gemalten Ansichten von merkwürdigen römischen Gebäuden sind nicht mehr vorhanden. **)

Die Deckengemälde der drei folgenden Zimmer wurden unter Alexander VI. von Pinturicchio ausgeführt. Sie sind das umfassendste Werk dieses Künstlers in Rom, dürften aber unter seine am wenigsten gelungenen Arbeiten gehören. Sie zeigen den Styl des 15ten Jahrhunderts mehr im Aeufserlichen als im Geiste, und ausgeartet in willkürliche Manier, die man vornehmlich im Faltenwurfe erkennt. Dabei haben die mit Stuck modellirten Zieraten der Gewänder, und Ausladungen der architektonischen Gegenstände ein sehr geschmackloses Ansehen.

Die Decken dieser Zimmer bilden zwei durch einen grofsen Bogen geschiedene Kreuzgewölbe. Unter den reichen Nebenzieraten meist von vergoldeter Stuckarbeit bemerkt man in steter Wiederholung den Stier, das Wappenbild der Familie Borgia.

Im ersten Zimmer sind in den Lunetten folgende Be-

*) Nicht von Wölfen, wie Vasari (Vita di Perin del Vaga T. VII. p. 258) sagt, und wie ihm von Anderen nach geschrieben worden ist.

**) Chattard Descriz. del Palazzo Vaticano T. II. p. 85.

gebenheiten aus dem Leben Christi, und der heiligen Jungfrau vorgestellt:

1) Die Verkündigung Gegen den Hintergrund zwischen dem Engel Gabriel und der heil. Jungfrau erscheint in der Höhe Gott Vater mit Engeln umgeben.

2) Die Geburt Christi. Die heil. Jungfrau, Joseph und zwei Engel verehren kniend das auf dem Fufsboden liegende Kind Jesus. Hinter der Hütte, unter welcher die Krippe steht, sieht man zwei Hirten, oben einige schwebende Engel. Die am Horizont aufgehende Sonne ist durch Gold auf erhöhten Punkten von Stuck gebildet.

3) Die Anbetung der Könige.

4) Die Auferstehung Christi. Vom Beschauer links verehrt der Papst Alexander VI. den über seinem Grabe schwebenden Heiland.

5) Die Himmelfahrt Christi.

6) Die Ausgiefsung des heiligen Geistes.

7) Die Aufnahme der Maria in den Himmel. An ihrem verlassenen Grabe kniet, dieselbe verehrend, vom Beschauer links, der heil. Johannes, und rechts ein roth gekleideter Mann, ohne Zweifel ein Bildnifs. Seine Tracht läfst einen geheimen Kämmerer des Papstes (Cameriere segreto) vermuthen.

An der Decke sind in Rundungen die halben Figuren der Könige David und Salomo, und der Propheten Jesaias, Jeremias, Malachias, Sophonias, Micheas, und Joel vorgestellt.

Im zweiten Zimmer:

1) Die heil. Katharina, welche in Gegenwart des Kaisers Maxentius mit den Philosophen zu Alexandrien disputirt.

2) Der Besuch des heil. Abts Antonius bei dem heil. Paulus dem Eremiten. Die beiden Heiligen brechen das Brod, welches ihnen der Rabe gebracht hatte. Hinter dem Antonius befinden sich drei böse Geister in Gestalt gehörnter Frauen.

3) Der Besuch der Maria bei Elisabeth. Die Gruppe einiger mit weiblichen Arbeiten beschäftigter Frauen,

vom Beschauer rechts, gehört unter das Vorzüglichste dieser Bilder.

4) Die Marter des heil. Sebastian.

5) Susanna, welche im Bade die beiden Alten überfallen.

6) Drei bewaffnete Männer, der vorderste mit entblöfstem Schwert, kommen aus der Thür eines Gebäudes, ähnlich einem Thurme. Vom Beschauer links eine Heilige im Ausdruck des Schreckens, die aus einer Oeffnung der Seitenmauer des gedachten Gebäudes entflohen zu sein scheint. Wir finden diesen Gegenstand nirgends erklärt. Vielleicht läfst sich in demselben die heil. Barbara erkennen, die vor ihrem Vater flieht, der sie wegen ihres Uebertritts zum christlichen Glauben ermorden wollte.

Die Gegenstände der Gemälde an den Kreuzgewölben und am Bogen, welcher die Decke in zwei Hälften theilt, vermögen wir nicht zu erklären. Ueber der einen der beiden Thüren dieses Zimmers sieht man in einer Rundung die heil. Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie von Engeln. *)

In den Lunetten des dritten Zimmers sind die Mathematik, Dialektik, Rechtswissenschaft, Geometrie, Arithmetik, Musik und Astronomie vorgestellt. Jede dieser allegorischen Personen ist mit mehreren auf sie bezüglichen Figuren umgeben. Die kleinern Bilder am mittleren Bogen der Decke, welche den Styl einer späteren Zeit als die des Pinturicchio zeigen, haben vermuthlich bei der im Pontificat Pius IV. unternommenen Restauration dieser Gemälde **) ihren ursprünglichen Charakter verloren. Die Erklärung ihrer Gegenstände sind wir ebenfalls genöthigt Anderen zu überlassen.

*) Dieses Bild ist ohne Zweifel dasselbe, in welchem Pinturicchio die Julia Farnese als die heil. Jungfrau vorstellte. Die Worte des Vasari (Vita del Pinturicchio T. IV. p. 256) sind folgende: In detto palazzo (del Papa) ritrasse sopra la porta d'una camera la Sig. Giulia Farnese nel volto d'una nostra Donna, e nel medesimo quadro la testa d'esso Papa Alessandro che l'adora. Der gegenwärtig nicht mehr vorhandene Kopf des Papstes ist vermuthlich aus sehr begreiflichen und wohl begründeten Ursachen vertilgt worden.

**) Von dieser Restauration spricht Vasari a. a. O.

Zum Appartamento Borgia gehören noch zwei darauf folgende Zimmer, die jetzt gewöhnlich verschlossen sind. Die Decken derselben sind ebenfalls mit Gemälden geschmückt, die fälschlich dem Pinturicchio zugeschrieben werden, indem sie vielmehr den Styl des Mantegna zeigen. Im ersten der gedachten Zimmer sieht man in jeder der zwölf Lunetten einen Propheten und einen Apostel, beide in halber Figur. Die Apostel halten schmale entfaltete Rollen mit den verschiedenen Artikeln des apostolischen Glaubensbekenntnisses und die Propheten darauf bezügliche Prophezeyungen. Im zweiten, welches ebenfalls zwölf Lunetten hat, ist in jeder derselben ein Prophet und eine Sibylle in halber Figur vorgestellt. Die Aufschriften der entfalteten Rollen in ihren Händen enthalten ebenfalls Prophezeyungen auf das Christenthum.

E.

Die Loggien Raphaels.

Zweites Stockwerk der Loggien. Loggien Raphaels.

An den Wänden der Treppe, die von dem ersten Stockwerk der Loggien zu dem zweiten führt, sieht man vier Frescogemälde von Donato Fornello — einem wenig ausgezeichneten Maler vom Ende des 16ten Jahrhunderts — welche Gegenstände aus dem Leben des heil. Petrus vorstellen. Die erste Arcadenreihe, zu welcher man von derselben Treppe gelangt, führt den Namen der Loggien Raphaels (Loggie di Raffaele), weil ihre sämmtlichen Zieraten nach der Erfindung und Angabe dieses grofsen Künstlers ausgeführt sind. *) In Hinsicht der harmonischen aus Einem Geist hervorgegangenen Vereinigung, der Baukunst, Malerei und Plastik gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Ge-

*) Nach Vasari (V. di Raffaele Tom. V. p. 292) verfertigte Raphael die Zeichnungen nicht allein zu den biblischen Deckenbildern, sondern auch zu den Stuckaturen, und zu der allgemeinen Eintheilung der Felder (partimenti) der Gemälde und Bildwerke.

schmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo X. Die geringfügigsten Zieraten zeigen nicht minder als die bedeutendsten die höchste Blüthe der Kunst im neueren Italien. Auch deuten die mythologischen Vorstellungen, welche hier die heiligen Gegenstände als anmuthige Nebenzieraten umgeben, auf den Charakter des geistlichen Fürsten, der die Beförderung der Kenntniſs des classischen Alterthums als einen angelegentlichen Gegenstand seiner Regierung betrachtete.

Die Aufsicht über die Ausführung der historischen Gemälde übertrug Raphael dem Giulio Romano. Die theils gemalten, theils in Stuckatur ausgeführten Nebenzieraten verfertigte Johann von Udine mit Beihülfe einiger anderen Schüler Raphaels, und gab in ihnen einen vorzüglich ausgezeichneten Beweis seiner Kunst. Raphael soll durch die Decorationen der zu seiner Zeit entdeckten Thermen des Titus zur Anwendung ähnlicher Verzierungen veranlaſst worden sein. Wenn man jene antiken Malereien nach dem beurtheilt, was noch vorhanden ist, so kann man sich leicht überzeugen, daſs die Zieraten dieser Loggien einen von ihnen sehr verschiedenen eigenthümlichen Charakter zeigen. *)

*) Die bekannte Sage, daſs Raphael, um das angebliche Plagiat zu verbergen, die zu seiner Zeit entdeckten Zimmer der Thermen des Titus wieder habe verschütten lassen, gründet sich nach Lanzi's richtiger Bemerkung (Storia della Pittura Tom. II. p. 91) auf eine Stelle des Serlio. (Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte del Scamozzi, Venezia, 1584. cart. 192.) Dieser Baukünstler sagt, indem er von den Zieraten im Geschmack der Arabesken spricht, man sehe von denselben noch einige Reste aus dem Alterthume, in Rom, Pozzola und Baje, „ed assai più se ne vedriano, se la maligna ed invidia natura d'alcuni non le havessino guaste ed distratte, acciocchè altri non havessi a goder di quello, di che essi erano fatti copiosi; la patria, ed il nome dei quali voglio tacere, che pur troppo sono noti fra quelli, che di tali cose si son dilettati a nostri tempi." Unter diesen Zerstörern der antiken Grotesken, deren Namen hier Serlio verschweigt, hat man auch den Raphael vermuthet. Das Widersinnige einer so kleinlichen, dem Charakter des groſsen Künstlers so widersprechenden Handlung leuchtet schon durch die Betrachtung ein, daſs sie ganz zwecklos gewesen sein würde, da nach dem Bericht des Armenini (De veri

Ihre Stuckaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen, und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche gröſstentheils mythologische Gegenstände vorstellen. Sie zeigen eine geistvolle Nachahmung des antiken Styls. Einige sind von bekannten antiken Denkmälern entlehnt, wie rechts vom Eingange der Treppe, die auf alten Grabmonumenten öfter vorkommende Victoria, welche auf einem ovalen Schilde schreibt; und am ersten Bogen der zweiten Arcade zwei Gruppen ans der in mehreren Reliefs in Rom vorhandenen Vorstellung der Ermordung des Aegisth von Orestes. Bei diesen Arbeiten gelang es dem Johann von Udine durch eine von ihm erfundene Composition von gestoſsenem Marmor und aus Travertin gebranntem Kalk die Feinheit und Weiſse der Masse der antiken Stuckaturen zu erreichen, wonach man vor ihm vergeblich gestrebt hatte. Dem Vasari zufolge wurden die Stuckarbeiten der neueren Kunst aus einer, aus Gyps, Kalk, griechischem Pech, und gestoſsenen Ziegeln zusammengesetzten Masse verfertigt, bis man sich bei der von Bramante aufgeführten Tribune der neuen Peterskirche des Travertinkalkes und der Pozzolana bediente. Johann von Udine hatte zuerst anstatt der Pozzolana gestoſsenen Travertin unter den Kalk zu mischen versucht, durch den aber die Masse noch nicht die gewünschte Weiſse erhielt. *)

In den Malereien leistete vornehmlich Perin del Vaga dem Udine Beihülfe. **) Die Wände, welche die innerhalb der Loggien liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwech-

precetti della Pittura. Lib. III. p. 194 e 195) die ganze Stadt hinströmte, um die gedachten Zimmer der Thermen des Titus in Augenschein zu nehmen, und sie demnach in Rom allgemein bekannt waren. Wohl nicht minder ungegründet hat man (in den Memoire per le belle arti Roma 1788), um von dem Raphael diese Schuld abzuwälzen, sie dem Pinturicchio aufbürden wollen.

*) Vasari Vita di Giov. da Udine. Tom. IX. p. 30.

**) Vasari Vita di Perin del Vaga. Tom. VII. p. 255.

wechselnd mit jenen Stuckaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, gröſstentheils aber in sogenannten Arabesken, oder Grottesken. *) Die letzteren zeigen das Vorzüglichste der neueren Kunst in dieser Art von Gegenständen, und haben daher den Neueren meistens zum Vorbilde gedient. Wie bekannt eiferte schon Vitruv **) gegen den zu seiner Zeit sehr herrschenden Geschmack an dergleichen Verzierungen. Er verwarf sie als widersinnige Erzeugnisse, durch welche sich die Kunst von Natur und Wahrheit entfernt; und neuere Kunstrichter sind ihm hierin beigetreten. Es widerspricht allerdings den Naturgesetzen der Schwere, wenn man in ihnen menschliche Figuren, Thiere gröſserer Art und wohl gar Gebäude auf leichte Pflanzen setzt. Aber diese Gegenstände sind auch hier nicht als eine Vorstellung der Dinge selbst, sondern als Gebilde der Phantasie zu betrachten, in denen sich dieselbe in einem anmuthigen und phantastischen Scherze von den Gesetzen der Wirklichkeit entbindet; und insofern können die Arabesken mit den abenteuerlichen Mährchen verglichen werden, durch welche uns die Poesie in eine Welt versetzt, deren Realität lediglich in der Phantasie besteht. Allerdings scheinen sie nur als untergeordnete Zieraten gebilligt werden zu können. Denn ihre fast ausschlieſsliche Anwendung zur Ausschmückung der Gebäude, wie sie zu Vitruv's Zeiten herrschend gewesen sein mochte, verräth Mangel an Sinn für das Bedeutendere und Höhere der Malerkunst; und von dieser Seite betrachtet hatte jener Baukünstler des alten Roms vollkommen recht, sie für verwerflich zu erklären.

---

*) Diese Benennung hat ihren Ursprung von den Gemächern antiker Gebäude, die man, weil sie durch die Erhöhung des Bodens unterirdisch geworden waren, Grotte nannte, und in denen man diese Art von Zieraten entdeckte. Daſs sie im Wesentlichen ihres Charakters schon vor Raphaels Zeiten von neueren Künstlern angewendet wurden, zeigen auch in Rom mehrere Malereïen und Sculpturen aus den späteren Zeiten des 15ten Jahrhunderts. In ihnen hatte sich vor dem Johann von Udine vornehmlich Morto da Feltro ausgezeichnet.

**) Lib. VII. Cap. 6.

Jene vortrefflichen Wandverzierungen dieser Loggien, haben leider ungemein gelitten, und zwar nicht sowohl durch die gewöhnlichen Zufälle, welche die Zerstörung der Kunstwerke herbeizuführen pflegen; als durch fühllose Rohheit und Muthwillen der Menschen. Sie sind durch eingekritzelte Namen und Beschmieren mit Rothstein verdorben; und nur da dieser barbarischen Zerstörung entgangen, wo die Hände sie nicht zu erreichen vermochten. Die nach Raphaels Zeichnungen von Perin del Vaga *) in Einer Farbe (Chiaroscuro) im Sockel unter den Fenstern ausgeführten Gegenstände aus der heiligen Schrift, welche sich auf die Deckenbilder bezogen, zeigen nur noch wenige Spuren ihres ehemaligen Daseins; und ihre Compositionen sind daher nur durch Kupferstiche von Pietro Santi Bortoli der Nachwelt erhalten worden. Auch die Vergoldungen der Stuckaturen sind meistens erloschen. Von der Bekleidung des Fuſsbodens, die auf Raphaels Veranstaltung aus Florenz gebracht wurde, sind ebenfalls nur noch wenige Reste vorhanden. Sie bestand aus einer Composition von verglaster Erde, die der berühmte Bildhauer Luca della Robbia erfand, und war von einem Nachkommen dieses Künstlers verfertigt, der denselben Taufnamen führte, und in Arbeiten dieser Art vorzügliche Geschicklichkeit besaſs. **)

Die Verzierungen der Arcadengewölbe sind zwar ungleich besser als die der unteren Wände erhalten; doch haben auch hier die Gemälde an der Seite gegen den Hof, vermuthlich durch die von dem Regen verursachte Feuchtigkeit der Mauer, bedeutend gelitten. Um diesen schädlichen Einfluſs des Wetters zu verhindern, sind die Arcaden unter der neapolitanischen Herrschaft im Jahre 1813 mit Fenstern verschlossen worden, welche zur Erhaltung der Malereien wohl vortheilhaft sein mögen, aber das Gebäude sehr verunstalten.

In jedem Gewölbe erscheinen fünf viereckige Felder. Das mittlere derselben zeigt in der mittelsten Arcade das Wappen Leo's X., in den übrigen hingegen eine Victoria in

---

*) Vasari Vita di Perin del Vaga. Tom. VII. p. 256.

**) Vasari Vita di Luca della Robbia. Tom. III. p. 54.

erhobener Arbeit von Stuck, welche das Joch, das oben erwähnte Sinnbild des gedachten Papstes, hält. Die Seitenfelder begreifen die Gemälde von Gegenständen aus der heil. Schrift, nach den berühmten Compositionen Raphaels, welche unter dem Namen von Raphaels Bibel bekannt sind. Der übrige Raum der Gewölbe ist mit Malereien und Stuckarbeiten auf sehr mannichfaltige Weise ausgefüllt.

Die ausgezeichnete Vortrefflichkeit jener biblischen Bilder ist allgemein anerkannt. In mehreren derselben sind die Gegenstände so vollkommen befriedigend, und gleichsam erschöpfend ausgedrückt, daſs es unmöglich scheint, sie auf eine andere, und doch eben so treffende Weise darzustellen. Obgleich ihre Ausführung nicht von Raphael selbst herrührt, so lassen sie doch nicht nur in der Composition, sondern in Hinsicht des Princips in allen Theilen der Malerei den Gipfel seiner Kunst erkennen. Ein vorzüglich idealer Charakter ist in ihnen durchaus herrschend. Die Motive der Gewänder sind als classisch zu betrachten; und in der Zeichnung des Nackten macht der schöne im Ganzen herrschende Sinn einzelne Mängel verschwinden. Weniger als diese Vorzüge scheint die vortreffliche Beleuchtung und Farbenwirkung in mehreren dieser Gemälde bemerkt worden zu sein, die, insbesondere in der harmonischen Zusammenstellung schillernder Gewänder, als vorzügliche Muster zu betrachten sind.

Die von verschiedenen Händen herrührende Ausführung ist allerdings nicht von gleichem Werthe. Welchen von Raphaels Schülern die einzelnen Bilder zuzuschreiben sind, ist nicht jederzeit mit Sicherheit zu bestimmen. Die gewöhnlichen Angaben hierüber gründen sich meistens nicht auf historische Zeugnisse, sondern auf eine unsicher scheinende Kenntniſs der Manier der Künstler. *)

*) Die Künstler, welche nach späteren Angaben diese Gemälde ausführten, sind Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Perin del Vaga, und Raffaele dal Colle. In Hinsicht des letzgenannten findet sich keine Erwähnung beim Vasari. Bottari nennt ihn in einer Note zu dem Werke jenes

die Eifersucht gegen seinen Bruder offenbart, die nachmals den ersten Mord veranlafsten. Dieses Bild ist sehr verdorben.

Die Ausführung sämmtlicher vier Gemälde wird ebenfalls dem Giulio Romano zugeschrieben. Sie scheint uns mit Ausnahme des Sündenfalls, wo man in der Figur der Eva Raphaels eigene Hand zu erkennen geglaubt hat, minder vorzüglich als in den Bildern der ersten Arcade. Vasari nennt nur die Schöpfung der Eva unter den Werken des Giulio.

Arcade III.

1) Der Bau der Arche. 2) Die Sündfluth. 3) Noahs und seiner Familie Ausgang aus der Arche. 4) Noahs Opfer.

Unter diesen Gemälden dürfte nur das vorletzte, welches sehr gelitten hat, einiger Erklärung bedürfen. Noah steht vor der Arche während des Ausganges der Thiere aus derselben, auf seinen Stab gestützt. Sein Weib, neben ihm, ruht mit der Hand auf seiner Schulter. Beide, im hochbejahrten Alter, scheinen traurig und niedergeschlagen über die allgemeine Weltzerstörung; da sich hingegen in ihrem Sohne und dessen Gattin, welche ihren Mann zärtlich mit dem Arme umschlingt, das Gefühl der Freude über die zu hoffende Wiedergeburt der Welt offenbart.

Auch diese vier Gemälde werden dem Giulio Romano beigelegt. Vasari erwähnt unter den Werken dieses Künstlers nur den Bau der Arche, und Noahs Opfer. Das letztere scheint jedoch mehr an die Ausführung der Bilder der folgenden Arcade zu erinnern, die man für Arbeiten des Giov. Francesco Penni erklärt.

Arcade IV.

1) Abraham's Zusammenkunft mit Melchisedech.

2) Abraham, dem Gott eine zahlreiche Nachkommenschaft verheifst. Der ewige Vater zeigt auf das nach dem Untergange der Sonne wunderbar erzeugte Feuer, zum Wahrzeichen seines Bundes mit Abraham, der es vor Gott kniend mit Erstaunen betrachtet.

3) Abraham, der sich vor den drei Engeln zur Erde beugt, die ihn in der Gestalt von Wanderern besuchten. Eine der vorzüglichsten Compositionen dieser Bilder. Innerhalb der Thür von Abrahams Hause ist Sarah zu bemerken.

4) Loth, der mit seinen Töchtern das brennende Sodoma verläſst, und dessen Frau, die beim Umsehen nach der Stadt zu einer Salzsäule erstarrt.

Arcade V.

1) Gott erscheint dem Isaak, ihm zu verbieten nach Aegypten zu ziehen, und seinen Bund mit Abraham zu bestätigen: links Rebecca unter einem Baume.

2) Abimelech, König der Philister, welcher aus dem Fenster seines Hauses den Isaak die Rebecca liebkosen sieht. Der naive Ausdruck, mit dem der alte König sein Erstaunen offenbart, ist nicht minder vortrefflich als die Gruppe des jungen Ehepaars.

3) Isaak, der dem Jacob den Segen der Erstgeburt ertheilt. Im Hintergrunde betritt der von der Jagd zurückkommende Esau die Thür des Zimmers.

4) Esau, der nach seiner Rückkunft von der Jagd von seinem Vater den Segen verlangt. Im Hintergrunde Jacob und Rebecca, welche lauernd den Erfolg erwarten.

Diese Gemälde werden ebenfalls für Arbeiten des Francesco Penni gehalten.

Arcade VI.

1) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht, über welcher schwebend der ewige Vater erscheint.

2) Die Zusammenkunft Jacobs mit der Rahel am Brunnen. Rahel mit ihrer Gefährtin bildet eine reizende Gruppe. Die Scene zeigt eine vortreffliche Landschaft. Der natürliche Ausdruck der durstigen aus dem Brunnen trinkenden Schafe, und der zu demselben herbeieilenden Böcke verdient ebenfalls bemerkt zu werden.

3) **Jacob, der dem Laban den Betrug vorwirft, ihm die Lea anstatt der Rahel zugeführt zu haben.** Der Gegenstand ist ungemein sprechend dargestellt. Laban trägt den Charakter eines alten Gauners, der, seinen Betrug zu beschönigen suchend, doch die Freude über das Gelingen desselben nicht verbergen kann; Jacob hingegen den eines arglosen Jünglings. Rahel betrachtet den Jacob mit Wohlgefallen; Lea hingegen steht mit gebeugtem Haupt, beschämt und betroffen sich verschmäht zu finden. Dieses Bild ist sehr verdorben.

4) **Jacobs Reise von Mesopotamien nach Canaan, mit seinen Frauen, Kindern und Heerden.** Ein ungemein schönes und treffendes Bild von der Reise eines Hausvaters in den Zeiten des patriarchalischen Lebens.

Man glaubt in der Ausführung dieser Gemälde die Hand des Pellegrino von Modena zu erkennen.

Arcade VII.

1) **Joseph, der den Brüdern seine Träume erzählt.** 2) **Derselbe von seinen Brüdern verkauft.** 3) **Joseph und Potiphars Weib.** *) 4) **Joseph, welcher dem Pharao seine Träume auslegt.**

Die Träume sind durch Bilder, die in der Luft schweben, symbolisch angedeutet. Das erste, zweite und vierte Bild sind wegen ihres bedeutenden natürlichen Ausdrucks, und ihrer schönen einfachen Anordnung besonders ausgezeichnet. Alle zeigen eine ungemein kräftige harmonische Wirkung in der Zusammenstellung der Farben und Vertheilung der Licht- und Schattenmassen. Man erklärt sie für Arbeiten des Giulio Romano.

Arcade VIII.

1) **Die Findung Mosis von Pharao's Tochter.** 2) **Moses vor Gott im feurigen Busche.** 3) **Der**

*) Auf dem nach einer Zeichnung Raphaels zu diesem Bilde verfertigten Kupferstiche des Marc Antonio erscheint über der Thür des Zimmers ein Teufel, welcher bei der Ausführung des Gemäldes weggelassen worden ist.

Untergang Pharao's im rothen Meere. 4) Moses, der den Felsen schlägt, über dem man Gott als geistige Erscheinung in grauer Wolkenfarbe bemerkt.

Die Ausführung dieser Gemälde wird gewöhnlich dem Perin del Vaga zugeschrieben. Vasari hingegen nennt die Findung Mosis unter den Arbeiten des Giulio Romano. Das Gemälde des Moses, der den Felsen schlägt, zeigt in den Farben der Gewänder mehr Eintönigkeit als die übrigen, in denen ein sehr schönes und mannichfaltiges Spiel derselben erscheint.

Arcade IX.

1) Moses, der auf dem Berge Sinai von Gott die Gesetztafeln empfängt. Unter den Engeln, die den ewigen Vater umgeben, verkünden zwei mit dem Schall der Posaunen die Ertheilung der göttlichen Gebote. Rechts erscheint in der Ferne das Lager der Israeliten.

2) Die Anbetung des goldenen Kalbes. Im Hintergrunde Moses, der im Herabkommen vom Berge die Gesetztafeln zerbricht. Neben ihm Josua. Eine der vortrefflichsten Compositionen.

3) Moses knieend vor der Wolkensäule, in deren Hülle Gott zu ihm in Gegenwart der vor ihren Zelten erscheinenden Israeliten spricht.

4) Moses, der die neuen Gesetztafeln dem Volke zeigt, welches dieselben verehrt.

Man erklärt diese Bilder für Werke des Raffaele dal Colle. Der Empfang der Gesetztafeln, und die Anbetung des goldenen Kalbes, zeigen eine sehr schöne Farbenwirkung. Die Vorzeigung der Gesetztafeln ist ein in dieser Hinsicht minder vorzügliches Gemälde. Die Stiftshütte hat sehr gelitten.

Arcade X.

1) Der Durchgang der Kinder Israel durch den Jordan. Der Fluſs ist personificirt, und thürmt bei dem Anblick der Bundeslade seine Fluthen empor. Ein Krieger auf dem Vorgrunde erinnert, durch eine zu starke, in der Natur unmögliche Bewegung, an eine ähnliche Figur Raphaels im Gemälde des Attila.

2) Die Einnahme von Jericho. Wir vermissen in dieser Composition die dem Raphael eigenthümliche Kunst der bedeutungsvollen Auffassung des Gegenstandes. Man sieht hier eine Gruppe von Kriegern, von denen einige mit ihren Schilden ein Sturmdach (Testudo) bilden, im Angriff gegen die Stadt, zwei andere schlagen die Pauken, durch welche, nicht durch die Posaunen, wie die Bibel erzählt, der Einsturz der Mauern zu erfolgen scheint. Die Bundeslade ist zur Linken im Hintergrunde zu bemerken. Hätte sich der Künstler mehr an die Erzählung der heiligen Schrift gehalten, und die Bundeslade mit den vor ihr hergehenden sieben Priestern, welche die Posaunen zur wunderbaren Zerstörung der Mauern bliesen, zum Hauptgegenstande des Gemäldes gewählt, so dürfte die Darstellung einen bedeutenderen Charakter erhalten haben.

3) Die Schlacht der Kinder Israel mit den Ammonitern, wobei Josua den Stillstand der Sonne und des Mondes befiehlt.

4) Josua und Eleasar, die das gelobte Land unter die zwölf Stämme durch das Loos vertheilen. Josua erscheint sitzend neben dem Hohenpriester mit einer Königskrone auf dem Haupt.

Die Ausführung der drei ersten Bilder dieser Arcade wird von Vasari dem Perin del Vaga zugeschrieben.*) Andere haben diesem Künstler auch das vierte beigelegt. Sie gehören sämmtlich unter die schwächeren in Hinsicht der Farbengebung, und haben auch ziemlich gelitten.

Arcade XI.

1) Samuel, der den David zum König in Gegenwart seiner Brüder salbt. Vom Beschauer links ist der Altar mit dem Opfer, zu welchem Samuel den Isai eingeladen hatte.

2) Davids Sieg über den Goliath und die Flucht der Philister.

3) Davids Bezwingung der Syrer, durch einen Triumphzug des Königs nach römischer Art dargestellt.

---

*) Vita di Per. del Vaga. Tom. VII. p. 256.

4) David, welcher die Bathseba von seinem Palaste sieht, während das gegen die Ammoniter bestimmte israelitische Heer vorbeizieht.

Diese Bilder werden ebenfalls dem Perino del Vaga zugeschrieben. Sie sind besser erhalten als die der vorigen Arcade, aber so wenig wie diese ausgezeichnet in Hinsicht der Farbenwirkung.

Arcade XII.

1) Der Priester Zadok, welcher den Salomo zum König salbt. Der Flufsgott auf dem Vorgrunde bedeutet vermuthlich den Jordan, obgleich man bei demelben einen Tiger bemerkt, mit dem man sonst den Tigris zu bezeichnen pflegt.

2) Salomo's Urtheil.

3) Saba, Königin von Aethiopien, welche den Salomo besucht und ihm reiche Geschenke bringt.

4) Salomo's Tempelbau. Auf dem Vorgrunde sind die Arbeiter mit Holzzimmern und Behauen der Steine beschäftigt. Im Hintergrunde sieht man auf der Basis eines Gebäudes den König, welchem der Baumeister den Plan des aufzuführenden Tempels zu erklären scheint.

Dieses Bild hat sehr gelitten. Es wird, wie die drei übrigen Gemälde, dem Pelegrino von Modena zugeschrieben. Die Manier der Ausführung scheint den übrigen Bildern zu entsprechen, die in diesen Loggien für Arbeiten von der Hand dieses Künstlers ausgegeben werden.

Arcade XIII.

1) Die Anbetung der Hirten (hat sehr gelitten). 2) Die anbetenden Weisen aus dem Morgenlande. 3) Die Taufe Christi. 4) Das Abendmahl.

Das zuletzt erwähnte Bild ist durch einen schönen und kräftigen Effect der Farbe ausgezeichnet, in der Erfindung aber minder bedeutend als eine durch den Stich des Marc-Antonio bekannte Composition Raphaels von demselben Gegenstande. Vasari *) erklärt es nebst der Anbetung der Hirten

*) Vita de Perino del Vaga. Tom. VII. p. 256.

und der Taufe Christi für Werke des Perin del Vaga. Andere haben in allen nur die Hand des Giulio Romano zu erkennen geglaubt. Mit ihnen beginnt eine Folge von Gegenständen des neuen Testamentes, deren weitere Ausführung, nach Raphaels Erfindung, in den beiden folgenden Reihen der Loggien dieses Stockwerks vermuthlich durch den Tod dieses grofsen Künstlers unterbrochen ward. Die in den spätern Zeiten des 16ten und den früheren des 17ten Jahrhunderts in ihnen verfertigten Werke der Malerei und Plastik gewähren ein sehr anschauliches Bild des tiefen und schleunigen Verfalls der Kunst nach ihrer höchsten Blüthe im neueren Italien. Die zweite Reihe ist unter Gregor XIII, und die dritte in den Pontificaten Clemens VIII, Urbans VIII und Alexanders VII ausgeschmückt worden, wie die Namen und Wappen dieser Päpste zeigen. Die gemalten Arabesken und Fruchtgewinde der zweiten Reihe sind Werke des Marco da Faenza. Man sieht, dafs er in denselben dem Johann von Udine nachzuahmen suchte, aber zugleich wie der verderbte Geschmack seines Zeitalters, in welchem er von Vasari *) als ein einziger Künstler in dergleichen Arbeiten gepriesen ward, diesem Bestreben entgegen war und ihm nicht erlaubte, sein Vorbild auch nur entfernt zu erreichen. Die, wo möglich, noch schlechteren Arabesken und Stuckaturen der dritten Reihe wurden im Pontificate Alexanders VII von Johann Paul Schor verfertigt, der in Italien den Namen Paolo Tedesco führte. Die wie in Raphaels Loggien eingetheilten Deckenbilder, deren Gegenstände die weitere Folge der Begebenheiten des neuen Testamentes enthalten, sind unbedeutende Werke von Sicciolante da Sermoneta, Parin Nogari; Lorenzo Sabbatini, und andern Malern aus dem Zeitalter der genannten Päpste.

*) Vita di Francesco Primaticcio. Tom. X. p. 318.

F.

Die päpstlichen Wohnzimmer des alten Palastes.

(Stanze di Raffaele.)

Am Ende der Reihe von Raphaels Loggien ist der Eingang zu dem Saale und den drei Zimmern, welche von den berühmten Frescomalereien des genannten Meisters den Namen Stanze di Raffaele führen, und das dritte Stockwerk des von Nicolaus V erneuerten Gebäudes gegen den Hof des Belvedere begreifen. Sie wurden im Pontificat dieses Papstes von Piero della Francesca und Bramantino da Milano, und später auch von Bartolomeo della Gatta, Luca Signorelli, Pietro Perugino und Sodoma mit Gemälden verziert.*) Nachdem aber Julius II dem Raphael die Ausmalung derselben übertragen hatte, wurden, um diesem grofsen Künstler Raum zu

*) Unrichtig sagt Fea (Nuova Descrizione di Roma Tom. I. p. 149), dafs diese Künstler sämmtlich unter Julius II hier arbeiteten. Nur mit Perugino und Sodoma hat dieses, dem Vasari zufolge (Vita di Sodoma T. VIII. p. 279.), seine Richtigkeit. Auch die hier angeführten Werke des Signorelli, der bis zum Jahre 1521 lebte, konnten in diese Zeit fallen. Hingegen fällt die Epoche der übrigen obengenannten Maler in eine frühere Zeit als das Pontificat Julius II, welches mit dem Jahre 1503 beginnt. Piero della Francesca starb um d. J. 1484 (Lanzi Storia Pittorica Indice primo p. 60), und Bartolomeo della Gatta vermuthlich 1491. (Ebend. p. 64.) Agostino Bramantino, den Vasari öfter mit einem späteren mailändischen Künstler, Bartolomeo Suardi verwechselt, der von seinem Lehrer, dem berühmten Architekten Bramante, ebenfalls den Namen Bramantino da Milano führte, wurde u. d. J. 1420 geboren und würde dem zufolge im Anfang des Ponificats Julius II über 80 Jahre alt gewesen sein. (Siehe über die gedachte Verwechslung die von dem Pater della Valle bekannt gemachten Bemerkungen in der Note zum Leben des Bramante da Urbino, Vasari T. V. p. 157, so wie in der Anmerkung zum Leben des Girolamo da Carpi T. VIII. p. 372 des angeführten Werks.) Ueberdiefs sagt Vasari ausdrücklich, dafs Piero della Francesco und Bramantino da Milano von Nicolaus V zur Ausmalung dieser Zimmer nach Rom berufen wurde,

gewähren, die Werke der vorerwähnten Maler, mit Ausnahme einiger Deckenbilder des Sodoma und Perugino, heruntergeschlagen. Raphael setzte diese Arbeit unter Leo X fort, wurde aber durch den Tod verhindert, sie völlig zu Stande zu bringen; und konnte daher zu den Gemälden der sogenannten Sala di Costantino nur Zeichnungen hinterlassen, die von seinen Schülern unter Clemens VII ausgeführt worden sind.

Das Unglück, welches darauf Rom durch die schreckliche Plünderung von den Kriegsvölkern Carls V betraf, war auch nicht ohne Schaden für die Kunstwerke dieser Zimmer. In einem derselben wurden, nach dem Zeugnifs des Lodovico Dolce, einige Köpfe der Raphaelischen Gemälde, wahrscheinlich durch den Rauch des Feuers, welches die Soldaten im Kamin anzündeten, beschädigt. Sebastian del Piombo unternahm, auf Befehl Clemens VII, ihre Ausbesserung, aber, wenn wir dem angeführten Schriftsteller glauben sollen, mit so wenigem Glücke, dafs Tizian, als er dieselben bei Betrachtung der Werke Raphaels in Begleitung des Sebastian bemerkte, diesen um den Namen des Vermessenen und Stümpers befragte, der sie so besudelt habe, ohne zu ahnden, dafs er ihn selbst mit dieser harten Aeufserung traf. *) Auch gingen hier bei der gedachten Plünderung fast alle Glasmalereien der Fenster von den vortrefflichen Künstlern Claudius und Wilhelm von Marseille verloren, indem die Soldaten die Scheiben zerbrachen, um aus den bleiernen Einfassungen derselben

---

*) Gli domando chi era stato quel presuntuoso ed ignorante, chi haveva imbrattati quei volti, non sapendo che Bastiano gli avesse riformati, S. Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato Aretino, anno 1557. Die vom Dolce erwähnten Beschädigungen, die von neueren Schriftstellern sehr übertrieben und auf alle Gemälde dieser Zimmer ausgedehnt worden sind sind, betrafen vermuthlich nur das Bild von dem Siege über die Sarazenen bei Ostia, unter welchem sich ein Kamin befindet. Es ist sehr verdorben, und scheint auch, insbesondere in dem Gesicht des Papstes und einigen anderen Köpfen, durch unglückliche Restaurationen gelitten zu haben, die man aber allerdings nicht geneigt sein sollte, einem so bedeutenden Künstler wie dem Sebastian del Piombo zuzuschreiben.

Flintenkugeln zu giessen. Zu Vasari's Zeiten sah man noch davon, in der Stanza del' Incendio, das von Genien getragene Wappen Leo's X, welches aber ebenfalls jetzt nicht mehr vorhanden ist. *)

Diese Zimmer waren in ihrer ursprünglichen Schönheit der Schauplatz der Feste und des prächtigen Lebens Leo's X. Nachdem aber die Päpste ihre gewöhnliche Residenz auf den Quirinal verlegten, und, auch wenn sie im Vatican ihren Aufenthalt nahmen, den mehr nach modernen Begriffen von Bequemlichkeit eingerichteten Palast Sixtus V bezogen, blieb diese Wohnung, durch die Meisterwerke der Malerkunst die herrlichste, die je ein Fürst in der christlichen Welt besafs, ganz verlassen, und ihre Zierden litten nun weit mehr durch Nachlässigkeit der Aufseher, und muthwillige Beschädigungen von Fremden wie von Einheimischen, als sie früher von feindlichen Kriegern gelitten hatten. Die Schilderung ihres Zustandes im Anfang des vorigen Jahrhunderts, in dem Bericht ihrer von Carlo Maratta unternommenen Restauration, gewährt ein der gegenwärtigen Beschaffenheit von Raphaels Loggien sehr ähnliches Bild. **) Die Gemälde waren sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder durch eingeschnittene Namen verdorben, mehrere derselben von ungeschickten Händen übermalt, viele gänzlich zu Grunde gegangen; und die gröfseren und bedeutenderen Werke entgingen vermuthlich den vorsätzlichen Beschädigungen nur durch ihre beträchtliche Höhe von dem Fufsboden.

Maratta unternahm die erwähnte Restauration auf Befehl Clemens XI in den Jahren 1702 und 1703. Die von ihm dabei bewiesene Sorgfalt entsprach seiner Verehrung für den Raphael, die er gegen den verderbten Geschmack seiner Zeit

*) Vasari V. di Guglielmo di Marciglia T. V. p. 337. Angioli soll vermuthlich hier bei diesem Schriftsteller so viel als Genien bedeuten.

**) Siehe in Bellori Vita di Carlo Marratti p. 93 ed seg. Memorie (descritte da Bartalomeo Urbani allievo di Carlo Maratti) de risarcimenti fatti nelle stanze depinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano del Cavalliere Carlo Maratta, d'ordine di N. S. Clemente XI etc.

mit Nachdruck behauptete. Er nahm, mit Beihülfe einiger seiner Schüler, die schlechten Restaurationen der Sockelbilder weg, und ergänzte das Fehlende so viel als möglich nach den noch vorhandenen Spuren. Die grofsen Wandgemälde wurden, unter seiner Aufsicht, mit griechischem Weine gereinigt, welches insbesondere die von dem Rauch der Kamine sehr unscheinbar gewordenen Gemälde des Heliodor und des Sieges über die Saracenen bedurften. Für den Verlust der gänzlich verlorenen Sockelgemälde konnten freilich die an ihrer Stelle nach Maratta's Erfindungen ausgeführten keinen Ersatz gewähren, weil die Verehrung dieses Künstlers, für den Raphael sich nicht durch Annäherung an dessen Styl zu erkennen gab.

Gegenwärtig sind diese Zimmer den Malern zum Copiren der Raphaelschen Gemälde überlassen. Die Nachahmung derselben ist, insbesondere seit Mengs, als das vorzüglichste Studium des angehenden Künstlers in Rom betrachtet worden. Aber so löblich auch die dafür ertheilte Freiheit und Bequemlichkeit von Seiten der päpstlichen Regierung sein mag, so scheint doch die Kunst wenig dadurch gefördert worden zu sein, indem die Erfahrung zur Genüge gezeigt hat, dafs das fleifsige Copiren dieser Meisterwerke, Raphaels Geist in eigenen Compositionen neuerer Künstler nicht im Geringsten zu erwecken vermocht hat. Ihre Beschädigung hat man durch eiserne Geländer zu verhindern gesucht, die sich vor den Wänden in einer Höhe von ungefähr drei Fufs erheben.

Die drei bei Raphaels Lebzeiten ausgeschmückten Zimmer sind von gleicher Gröfse und Construction. Die Wände bilden unter den Deckengewölben halbzirkliche Bögen, welche die grofsen historischen Gemälde begreifen. Die Sockel sind mit Gemälden in einer Farbe (*Chiaruscuro*) geschmückt. Die Anordnung der Deckenbilder ist in jedem dieser Zimmer verschieden. Den übrigen Raum der Wände erfüllen kleine sowohl einfarbige als colorirte historische Bilder, einzelne Gruppen und Figuren, und gemalte Arabesken. An den Deckengewölben befinden sich auch vergoldete Stuckaturen. Auch die Nebenzieraten zeigen den schönen Geschmack

schmack ihres Zeitalters; sie erscheinen bei dem üppigsten Reichthum derselben in gehöriger Unterordnung zu den Gemälden, welche die Hauptmassen bilden, und bringen daher keineswegs Mangel an Ruhe für das Auge hervor, wie Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts behaupteten.

Die Gemälde Raphaels, zu deren Betrachtung wir nun übergehen, enthalten die reichsten Compositionen dieses unsterblichen Künstlers, und sind als meistens eigenhändig ausgeführte Werke, vorzüglich geeignet, einen vollständigen Begriff von dem ganzen Umfange seiner Kunst zu geben. Die Wahl ihrer Gegenstände war vielleicht nie ihm selbst überlassen: auch in der Weise ihrer Darstellung war er öfter genöthigt sich in den Willen der Päpste zu fügen, die bei Ausschmückung ihrer Zimmer schmeichelhafte Anspielungen auf ihre Person und Regierung in der Darstellung vergangener Begebenheiten zu sehen wünschten. Dafs diese Beschränkungen nur selten als Fesseln zum Nachtheil der Kunst erscheinen, zeugt von der grofsen Gewandtheit seines Geistes, die er auch durch die Geschicklichkeit zu erkennen gab, mit der er den ungünstigen Raum an den zum Theil von den Fenstern durchschnittenen Wänden so vortrefflich zu benutzen verstand, dafs die Compositionen in demselben ihn nothwendig zu erfordern scheinen. — Zur Belohnung erhielt er für jedes der grofsen Wandgemälde 1200 Goldscudi (*Scudi d'oro*), oder etwa 2000 Piaster. Eine im Einzelnen vollkommen befriedigende Erklärung dürfte bei mehreren dieser Bilder unmöglich sein. Die in ihnen vorkommenden Bildnisse und historischen Personen sind gröfstentheils entweder gar nicht, oder doch sehr unsicher zu bestimmen. Bei gleichzeitigen Schriftstellern finden sich keine Erkläruungen hierüber, und die späteren, dürftigen und unzuverläfsigen Nachrichten des Vasari sind demnach die einzige historische Quelle: denn der unbekannte Verfasser der von Comolli bekannt gemachten Lebensbeschreibung Raphaels beschränkt sich nur auf eine kurze Anzeige von den Werken dieses Künstlers. Erst Bellori unternahm gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts eine ausführliche Beschreibung der Raphael'schen Gemälde in den vaticanischen Zimmern, war aber, wegen jenes Mangels an hi-

storischen Nachrichten, genöthigt, bei ihrer Erklärung unsicheren Traditionen und Vermuthungen zu folgen, auf denen man seitdem weiter fortgebaut hat. *)

I. Stanza della Segnatura.

Wir erlauben uns in unserer Beschreibung hier eine Abweichung von der sonst beobachteten örtlichen Folge, wonach wir mit der Sala di Costantino beginnen müfsten, indem uns angemessener schien, diese berühmten Werke nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, und damit in Beziehung auf die Geschichte der Entwicklung von Raphaels Kunst zu betrachten. Den Anfang machen wir daher mit dem mittleren, *Stanza della Segnatura* genannten Zimmer. Die Gemälde desselben wurden im Jahre 1511, dem achten des Pontificats Julius II, vollendet, wie hier in beiden Fenstern beim päpstlichen Wappen angezeigt ist. Sie sind in Hinsicht der Tiefe und des Reichthums der Ideen die bedeutendsten dieser Zimmer, und erfordern daher eine ganz besonders ausführliche Betrachtung. Ihre sämmtlichen Gegenstände umfassen die Theologie, Philosophie, Poesie nnd Rechtswissenschaft, und also die geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht.

1. Decken-gemälde.

Die Hauptbilder der Decke bestehen aus acht Gemälden, nämlich vier in Rundungen, und eben so vielen in länglich viereckiger Form. In jenen sind die angedeuteten Geistesrichtungen personificirt, und in diesen auf dieselben bezügliche Gegenstände vorgestellt. Wir betrachten zuvörderst die ersteren in ihrer örtlichen Folge.

*) Bellori descrizione delle Immagini depinte da Raffaele da Urbino, nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara. Im Jahre 1828 ist zu Rom eine andere ausführliche Beschreibung unter dem Titel erschienen: Esposizione descrittiva delle Pitture di Raffaello Sanzio da Urbino nelle Stanze Vaticane date alla luce da Pietro Paolo Montagnani. Die neuen Erklärungen des Verfassers, in Betreff der in diesen Gemälden vorgestellten Personen, scheinen mit wenigen Ausnahmen grundlos und unhaltbar.

Die Theologie, auf Wolken sitzend, hält mit der Linken ein Buch, vermuthlich zur Andeutung der Dogmen der Kirche, und scheint mit der Rechten auf die Erscheinung des Himmels in dem Gemälde der sogenannten Dispúta hinabzuzeigen. Sie ist, wie Beatrice, beim Dante *) mit einem weifsen Schleier, rothen Unterkleide und grünen Mantel bekleidet. Diese Farben deuten auf die ihr eigenthümlichen Tugenden: Glauben, Liebe und Hoffnung, und der Olivenkranz, der über dem Schleier ihr Haupt umgibt, bezeichnet sie als göttliche Weisheit. **) Das Gesicht dieser Figur entspricht, durch den Ausdruck frommer Bescheidenheit mit Scharfblick des Geistes verbunden, der in ihr dargestellten Idee. Zwei geflügelte Knaben, wahrscheinlicher Engel als Genien, die ihr zu beiden Seiten schweben, halten zwei Tafeln, mit den Worten: Divinarum rerum notitia (die Kunde der göttlichen Dinge.)

Die Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet. Ihr Gesicht trägt durch den Ausdruck der mit Ruhe und Heiterkeit verbundenen Thätigkeit des Geistes, den Charakter dichterischer Begeisterung. Auch das Costum dieser Figur ist ungemein entsprechend der in ihr personificirten Idee. Ihr Haupt ist mit dem Laube des Gottes der Musen bekränzt. Die Flügel deuten, so wie die goldenen Sterne auf ihrem schwarzen Schulterbande, den Schwung der Phantasie in die höheren Regionen an. Auch die blaue Farbe des Mantels über ihrem weifsen Unterkleide, scheint auf den Himmel zu deuten. In der einen Hand hält sie ein Buch, zur Verzeichnung ihrer Gedanken, und mit der andern die Leyer, zur Begleitung der

---

*) Purgatorio Cant. XXX. vers. 31 — 33.

**) Da Dante (vers. 68 a. a. O.) den Olivenkranz der Beatrice, fronde di Minerva nennt, so hat er bei ihm ohne Zweifel die angeführte Bedeutung. In der früher angeführten Stelle beschreibt ihn der Dichter gerade wie wir ihn hier sehen: Sovra candito vel cinta d'oliva etc. Bellori, der auf Dante keine Rücksicht nahm, glaubte in der Bekränzung dieser Figur Granatenlaub und Blüthen, als Symbol der göttlichen Liebe zu erkennen. Blüthen sind gar nicht vorhanden.

im Rhythmus und Gesang vorgetragenen Worte. Sie erscheint auf Wolken sitzend auf einem Marmorsessel,*) zwischen zwei Genien, welche zwei Tafeln halten, auf denen man die Worte liest: Numine afflatur. (Sie wird vom Geiste angeweht.)

Die Philosophie ist mit einem Diadem geschmückt. Ihr Sitz ist ebenfalls ein weifser Marmorsessel. Die beiden Bücher in ihren Händen, mit den Aufschriften Moralis und Naturalis, bezeichnen sie als Wissenschaft der Sittenlehre und Natur. Auf die letztere deuten die der Ephesischen Diana ähnlichen Bildwerke an den Seitenlehnen des gedachten Sessels und die durch die Farben ihrer Kleidung angezeigten vier Elemente. Diese Kleidung besteht nur aus Einem Gewande mit vier verschieden gefärbten und mit Stickereien geschmückten Theilen, die beim ersten Anblick als besondere Stücke erscheinen. Der himmelblaue, mit goldenen Sternen bezeichnet die Luft, der rothe das Feuer, der meergrüne, mit Fischen, das Wasser, und der braungelbe, mit Kräutern gescmückte, die Erde. Auf den Tafeln der zwei ungeflügelten Knaben, zu beiden Seiten dieser Figur steht Causarum cognitio. (Die Erkenntnifs der Ursachen.)

Die Gerechtigkeit, deren Haupt eine Krone schmückt, ist durch ihre gewöhnlichen Attribute, Schwert und Wage, bezeichnet. Sie ist mit vier Knaben umgeben, von denen die beiden geflügelten Tafeln mit der Aufsehrift halten: Jus suum unicuique tribuens. (Jedem sein Recht ertheilend.)

Die vier anderen bereits oben erwähnten Bilder der Decke beziehen sich auf diese Figuren. Neben der Theologie ist der Sündenfall vorgestellt, durch den die Erlösung, als der Hauptgegenstand dieser Wissenschaft, erfolgte. Die Strafe des Marsyas, neben der Poesie, bezeichnet den Sieg der wahren Kunst über die falsche. Anstatt des Scythen, welcher auf alten Denkmälern erscheint, vollzieht hier das Urtheil ein mit Epheu bekränzter Mann. Ein anderer **),

*) In dem bärtigen Kopfe, an der sichtbaren Seitenlehne dieses Sessels, glaubte Bellori eine Theatermaske zur Andeutung der dramatischen Dichtkunst zu erkennen.

**) Nach Bellori's nicht unwahrscheinlicher Meinung sind in diesen beiden Figuren Hirten vorgestellt.

mit demselben Hauptschmuck, krönt den Apollo als Sieger mit einem Lorbeerkranze. Neben der Philosophie ist die Betrachtung der Welt in einer weiblichen Figur vorgestellt, die mit dem Ausdruck der Verwunderung den Erdball betrachtet. *) Sie ist von zwei ihr zu Seiten schwebenden G nien begleitet, von denen jeder ein Buch hält. Der Gegenstand des auf die Gerechtigkeit bezüglichen Bildes ist das Urtheil des Salomo.

Diese sämmtlichen Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gemalt. Sie scheinen sich durch mindere Kunstfertigkeit im Vergleich mit den übrigen vaticanischen Werken Raphaels, als seine ersten hier ausgeführten Arbeiten, zu beurkunden. Die Fleischfarbe zeigt noch sehr auffallend die grünlichen Mitteltinten der Peruginischen Schule, die auch den früheren Gemälden Raphaels eigen sind.

Von Sodoma sieht man noch an dieser Decke die Eintheilungen der Felder, einige Genien, die das päpstliche Wappen halten, in der mittlern Rundung; acht sehr kleine, theils grau in grau, theils in natürlicher Farbe ausgeführte Bilder, die mythologische Gegenstände vorzustellen scheinen, und reich mit Vergoldungen geschmückte Arabesken und ähnliche Zieraten, mit dem öfter wiederholten Eichbaum des Wappens Julius II.

2. Wandgemälde.

Wir betrachten nun, in derselben Folge, wie die Deckenbilder, die grofsen Wandgemälde dieses Zimmers. Das erste derselben, nach einer unrichtigen Ansicht des Gegenstandes, der Streit über das h. Sacrament (la Disputa del Sacramento) benannt **), ist eine gleichsam dramatische Darstellung der Theologie in ihrem Wirken und Handeln. Es zerfällt in zwei Haupttheile. Der untere begreift eine zur Ergründung und Ehre der Religion vereinte Versammlung von Personen, deren Vereinigung, wie in den Trionfi des Petrarca, ohne

a. Die Disputa.

*) Vasari nennt sie die Astrologie.

**) Diese unrichtige Benennung veranlafste vermuthlich die Gruppe am Ende des Bildes, vom Beschauer links, die einige in Streit über religiöse Gegenstände begriffene Personen vorstellt.

Rücksicht ihres Zeitalters, nur auf ihre geistige Gemeinschaft deutet. Auf dem oberen hingegen ist der Himmel vorgestellt, wie er sich ihrem Auge öffnet mit den drei Personen der Gottheit, und den Engeln, Heiligen und Erzvätern, als den Gegenständen der religiösen Verehrung und theologischen Betrachtung.

Hier in der Mitte des Bildes scheint der Heiland mit ausgebreiteten Armen sein Opfer zum Heil der Menschen zu verkünden, und die Gläubigen zur Theilnahme an demselben einzuladen. Ein weißes Gewand bekleidet ihn bis an die Hüften; und Leib und Hände zeigen die beim Versöhnungstode empfangenen Wunden. Er thront auf Wolken, und die strahlende Glorie, die ihn umgiebt, bekränzt ein himmelblauer Bogen mit Engeln, in Gestalt geflügelter Kinderköpfe. Hinter diesem Bogen erscheint, über dem Erlöser, Gott Vater, der die Rechte segnend erhebt, und mit der Linken den Erdball hält, der ihn als Schöpfer und Welterhalter bezeichnet. Unter dem Heilande schwebt ebenfalls in einer Glorie, der heilige Geist in Gestalt der Taube, mit vier Engeln umgeben, welche die geöffneten Bücher der Evangelien den unten versammelten Theologen vorhalten. Dem Erlöser zur Rechten sitzt die heilige Jungfrau, mit dem Ausdruck inniger Verehrung ihres göttlichen Sohnes, und zur Linken Johannes der Täufer, der auf ihn, als auf den Messias, zeigt.

Diese Gruppe umgeben, in einem Halbkreise auf Wolken sitzend, die Heiligen, Apostel und Erzväter. Ihre Reihe beginnt, vom Heilande rechts, mit dem h. Petrus, welcher ein Buch und die Schlüssel hält, zur Andeutung der Dogmen und der geistlichen Macht der Kirche. Ihm folgen Adam, mit dem als Urvater des Menschengeschlechts der alte Bund beginnt; — Johannes der Evangelist, der am vollkommensten die göttliche Natur Christi lehrte, im Schreiben begriffen; — David mit der Harfe, der Stammvater des Erlösers, und erhabenste Sänger der Herrlichkeit Gottes im alten Bunde; — der h. Stephanus, der erste Märtyrer, auf die unten versammelten Theologen zeigend; und zuletzt eine von der Gruppe des Heilandes fast ganz verdeckte Figur, welcher uns das Fortgehen dieser Reihe der Heiligen andeutet.

Dem Heilande zur Linken beginnt die Reihe mit dem heiligen Paulus, dem Petrus gegenüber, die andere Säule der Kirche. Das Schwert in seiner Hand ist aufser dem Werkzeuge seines Märtyrertodes, auch Sinnbild der eindringenden Kraft seiner Lehre. In der weitern Folge: Abraham mit dem Messer zu Isaaks Opfer, als Vorbild des Opfers Christi: — der h. Jacobus nachdenkend, mit den Armen auf einem Buche ruhend, ist vermuthlich als der dritte Zeuge der Verklärung des Herrn mit Petrus und Johannes, und als Sinnbild der Hoffnung, wie jene des Glaubens und der Liebe: — Moses mit den Gesetztafeln: — der h. Laurentius, dem h. Stephanus auf der anderen Seite entsprechend, nach einer in der christlichen Kunst gewöhnlichen Zusammenstellung dieser beiden berühmten Diakonen und Märtyrer der alten Kirche; — und zuletzt ein junger Mann in Rüstung, dessen Helm ein Drache schmückt. Man erklärt ihn für den h. Georg, der hier als Schutzheiliger von Ligurien dem Vaterlande Julius II. erscheint. *)

Ueber dieser Versammlung schweben, auf jeder Seite der Gruppe des Heilandes, drei Engel in Jünglinsgestalt. Auch die Wolken und die den Hintergrund bildende Glorie sind mit Engeln erfüllt, die durch eine schwache ätherische Farbe angedeutet, den Himmel als Wohnsitz der seligen Geister bezeichnen.

Auf dem unteren Theile des Bildes erhebt sich in der Mitte, auf vier Stufen ein Altar, mit einer Monstranz; und wie im Himmel der Heiland, so erscheint hier auf Erden als Mittelpunkt das heilige Sacrament, wodurch sich das Opfer Christi mystisch in der Kirche wiederholt. Dem Altare zu-

---

*) Der Drache auf dem Helm scheint für diese Erklärung zu sprechen. Der dieser Figur fehlende Nimbus, welcher hier die Heiligen des neuen Bundes von den Erzvätern des alten auszeichnet, ist vielleicht verloren gegangen, wie, bis auf wenige Spuren, der des h. Laurentius. Zu der Abweichung von der sonst beobachteten Ordnung, der zufolge die Personen des alten Testaments abwechselnd mit denen des neuen erscheinen, konnte der Künstler durch den Papst genöthigt worden sein, der den Schutzheiligen seines Vaterlandes hier vorgestellt haben wollte,

nächst sitzen zu beiden Seiten die vier lateinischen Kirchenväter. Vom Beschauer rechts dictirt der heilige Augustinus, mit ungemein sprechendem Ausdruck, einem Jünglinge seine Gedanken in die Feder. Neben ihm auf dem Fußboden liegt, wie die Aufschrift zeigt, das Buch der Stadt Gottes, das vorzüglichste Werk dieses Kirchenvaters. Der h. Ambrosius, ihm zur Rechten, hebt mit begeisterter Andacht den Blick zur Glorie des Himmels empor, und scheint die Stimmung des von ihm benannten und ihm zugeschriebenen Lobgesangs (Te deum) auszudrücken. Gegenüber, vom Beschauer links, ist der h. Gregorius im päpstlichen Ornate vorgestellt. Er scheint in dem Buche in seiner Hand gelesen zu haben, indem er sein Haupt zur Betrachtung der im Himmel erscheinenden Gottheit erhebt. Sein Marmorsessel, mit Löwenfiguren an den Seitenlehnen, zeigt die Form der bischöflichen Stühle der ältesten römischen Kirchen, wie man sie noch in einigen derselben sieht. Neben ihm liegt ein Buch mit der Aufschrift: L. Moralium, sein Werk über das Buch Hiob. Ihm zur Linken sitzt der h. Hieronymus in Cardinalskleidung, in ein großes Buch sehend, das er mit beiden Händen auf seine Knie stützt. Man bemerkt bei ihm den Löwen, sein gewöhnliches Attribut, und zwei Bücher, welche die Aufschriften als seine Briefe und die von ihm übersetzte Bibel anzeigen.*) Zu denselben wendet sich ein Geistlicher, im grünen mit Gold gestickten Bischofsgewande, auf die Monstranz mit beiden Händen zeigend. Da ihm der Nimbus fehlt, so erklärt man ihn ohne Zweifel mit Unrecht für den h. Johannes Chrisostomus. Ein junger Mönch, der neben ihm am Altar kniet, sieht mit inniger Verehrung auf die beiden letzterwähnten lateinischen Kirchenväter.

Ein Mann im blauen Mantel, mit kahlem Scheitel und langem Bart, wendet sich zum h. Ambrosius, mit der Rechten empor zum Himmel zeigend; man erklärt ihn für den Petrus Lombardus, den sogenannten Meister der Sentenzen.

*) Die Namen der erwähnten Kirchenväter, so wie die der in diesem Gemälde vorgestellten Heiligen, Anaclet, Bonaventura und Thomas von Aquino, sind im Nimbus der Figuren angezeigt.

In dem weiſs gekleideten Mönche, zwischen dem Lombardus und Ambrosius, glaubt man den Scotus, einen ebenfalls berühmten Theologen des Mittelalters zu erkennen. Hinter dem h. Augustinus befinden sich der h. Thomas von Aquino in der Kleidung des Dominicanerordens, der h. Papst Anaclet mit einem Buche und der Märtyrerpalme, und der h. Bonaventura in's Lesen vertieft. Neben dem letzteren steht, auf der untersten Stufe des Altars, der Papst Innocenz III., der als ausgezeichneter Theolog seiner Zeit, insbesondere durch seine Schrift über die Messe, in dieser Versammlung erscheint. Sein Blick ruht mit ernster Betrachtung auf dem heiligen Sacrament; und sehr entsprechend ist diesem Ausdruck die bedeutende Gebärde seiner emporgehobenen Hand. Auf seinem goldbrocatenen Mantel sind Bilder der Apostel zu bemerken. Neben ihm, mehr nach dem Vorgrunde, scheint ein bärtiger Mann, über einem gelben Unterkleide, einen blauen Mantel tragend, einem nach Erkenntniſs göttlicher Dinge begierigen Jünglinge, der über ein Gemäuer nach dem Altare sieht, auf die daselbst versammelten Theologen hinzuweisen. Hinter ihm zur Rechten ist Dante, der gröſste christliche Dichter, mit Lorbeeren bekränzt, und zur Linken der berühmte Savanarola. Nachdem dieser auf Anstiften Alexanders VI. als Ketzer hingerichtet worden, ward er so unter Julius II. gewürdigt, im päpstlichen Palast unter den ausgezeichneten Theologen der Kirche vorgestellt zu werden. *)

Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer links, ist die Verehrung des Volkes für die Gegenstände der Religion, durch drei Jünglinge angedeutet, welche ihre Knie vor dem heiligen Sacramente beugen. Hinter ihnen sind zwei Bischöfe von ungemeiner Individualität des Charakters; vermuthlich Bildnisse. Auf dem Vorgrunde zeigt ein mit einem gelben Mantel bekleideter Mann, den man von Hinten

*) Auch darf dieſs nicht sehr befremden, wenn man sich an das feindliche Verhältniſs erinnert, in welchem Julius II. mit Alexander VI. lebte, und an den Haſs, den er jederzeit gegen sein Andenken zeigte.

sieht, auf die zu Boden liegenden Schriften der Kirchenväter. Diese sämmtlichen Figuren sind in einer Gruppe vereinigt. In der folgenden, mit der sich das Bild auf dieser Seite endigt, sind einige Laien im Streit über religiöse Gegenstände vorgestellt. Ein Mann, in dem man das Bildnifs des Bramante erkennt *), scheint, auf ein Geländer gelehnt, den Beweis seiner Meinungen in dem vor ihm aufgeschlagenen Buche gefunden zu haben. Aufmerksam schaut in dasselbe, mit der Hand hineinzeigend, ein ihm zur Rechten stehender Jüngling. Zur Linken nähert sich von Hinten ein anderer, um es ebenfalls zu betrachten. Ein Jüngling, vom Beschauer rechts, verläfst den Streit. Er wendet seine Schritte zu den Kirchenvätern, und scheint auf dieselben hinzeigend den in der Person des Bramante Vorgestellten zu ermahnen, sich ihrer Entscheidung zu unterwerfen, während jener in sein Buch zeigt, und sich hartnäckig auf dasselbe beruft. Gegen den Hintergnund bemerkt man am äufsersten Ende des Bildes einen schwarz gekleideten Mönch, und mehr in der Ferne, zwischen den beiden lezterwähnten Gruppen, einen Bischof mit drei weifs gekleideten Mönchen im Gespräch begriffen. **) Auf der Anhöhe, die den Horizont begränzt, erscheinen einige Figuren, die mit der Errichtung eines Gebäudes, vermuthlich einer Kirche, beschäftigt sind.

Die Verfertigung dieses Gemäldes fällt ohne Zweifel unmittelbar nach der Vollendung der Deckenbilder dieses Zimmers, da es sich nächst diesen unter den vaticanischen Werken Raphaels am meisten der älteren Epoche der Kunst nähert. Wenn zugegeben werden mufs, dafs seine späteren Arbeiten im Betreff der Grofsheit des Styls und der technischen Meisterschaft, eine höhere Stufe und Ausbildung der Kunst zeigen, so gehört es dagegen in Hinsicht der Tiefe

*) Montagnani nennt diese Figur einen Theologen, worunter er doch ohne Zweifel einen Geistlichen versteht, dem das Costum keineswegs entspricht.

**) Vasari erwähnt unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Personen auch den h. Franciscus und den Liranus. Wer diese sein könnten, hierüber wüfsten wir keine Vermuthung zu äufsern.

der Erfindung und Charakteristik unter seine bewunderns-würdigsten Werke. Dafs ihm dabei seine gelehrten Freunde behülflich waren, ist sehr wahrscheinlich: auch soll ein eigenhändiges Schreiben von ihm an den Ariosto vorhanden gewesen sein, worin er diesen Dichter um Rath wegen der in diesem Gemälde darzustellenden Personen ersucht. *)

In der Ausführung desselben herrscht eine aus der innigsten Liebe hervorgegangene Sorgfalt, obgleich sie an das Mühsame gränzt, und noch nicht die von ihm später erlangte Herrschaft über die Mittel der Darstellung offenbart. Die Farbengebung scheint uns hinsichtlich der Natur und Wahrheit die in den Deckenbildern bedeutend zu übertreffen: die dort erwähnten grünlichen Mitteltinten sind nur in den Engeln, welche die Evangelienbücher halten, noch einigermafsen zu bemerken. Das nach der Gewohnheit der älteren Maler häufig angewandte Gold, dessen sich Raphael später nur sparsam und zuletzt gar nicht mehr bediente, **) gibt diesem Bilde ein feierliches, dem mystischen Charakter des Gegenstandes entsprechendes Ansehen. In der Glorie ist es, wie in den Werken des Pinturicchio, durch Punkte von Gyps erhöht, ohne jedoch die geschmacklose Wirkung wie bei diesem Künstler hervorzubringen.

b. Der Parnafs.

Der Gegenstand des folgenden grofsen Wandgemäldes ist eine dramatische Darstellung der Poesie, in einer Versammlung der griechichen, römischen und neuitaliänischen Dichter auf dem Parnafs bei Apollo und den Musen.

Apollo erscheint mitten im Bilde auf dem Gipfel des Berges unter Lorbeerbäumen sitzend. Die Musen sind, ihm zu beiden Seiten, in zwei Gruppen versammelt; und zu seinen Füfsen ergiefst sich der Quell der Hippokrene. Die Geige, auf der ihn hier der Künstler spielend vorstellte, ***) gab er

---

*) Richardson sagt, es habe ein Freund von ihm zu Rom dieses Schreiben bei dem Cavalerie del Pozzo gesehen.

**) In den späteren Gemälden dieser Zimmer ist es nur in der Schule von Athen und im Heliodor hin und wieder zu den Zieraten der Gewänder angewendet.

***) Auf dem Kupferstiche des Marc Antonio nach der Zeichnung

ihm, nach einer von Bellori angeführten Tradition, zu Ehren eines damals berühmten Meisters auf diesem Instrumente. *) Er versetzte ihn dadurch in sein Zeitalter, in welchem die Bratsche, wie bei den Alten die Leyer, und jetzt in Italien die Chitarra, zur Begleitung des Gesanges gewöhnlich war. **) Aus diesem Gesichtspunkte kann auch der begeisterte Blick zum Himmel ihm als angemessen betrachtet werden, der einem Gotte nach den Begriffen der Alten, den wir uns in vollkommener Selbstbefriedigung zu denken haben, ganz unentsprechend sein würde. Uebrigens zeigt diese Figur in ihrer Bewegung eben keine schönen Linien, und ist daher die am wenigsten gelungene dieses Bildes.

Die Musen hingegen sind sehr reizende und anmuthige Gestalten, aber wenig charakterisirt in Hinsicht ihrer besonderen Bestimmungen, die auch zu Raphaels Zeiten nicht so bestimmt wie gegenwärtig ausgemittelt waren. Auch sind sie großentheils ohne Attribute; und die ihnen ertheilten Namen können daher meistens nur auf Willkür beruhen.

Zwei von ihnen erscheinen sitzend zu beiden Seiten des Apollo. Die vom Beschauer rechts trägt ein himmelblaues Gewand, und hat eine Leyer in der Hand; die andere zur Linken in weißer Kleidung hält eine Trompete. Bellori er-

---

einer früheren Idee Raphaels von diesem Bilde ist Apollo dem Costume angemessen mit der Leyer vorgestellt. Auch befinden sich darauf einige in der Luft schwebende Amore, die von Vasari fälschlich, als auf dem Gemälde vorhanden, angeführt werden. Hingegen fehlt die auf demselben befindliche Figur der Sappho. Die Gruppe des Vorgrundes, vom Beschauer rechts, ist von der des Gemäldes gänzlich verschieden.

*) Sollte die Sage gegründet sein, so läßt sich in diesem Geigenspieler Giacomo Sansecondo vermuthen, den Castiglione (Il Libro del Cortegiano lib. 2.) als einen ausgezeichneten Meister damaliger Zeit auf diesem Instrumente erwähnt. Er ist vielleicht derselbe, von dem Raphael das schöne Bildniß, gegenwärtig im Palast Sciarra, verfertigte.

**) Castiglione (L. L. lib. 1.) empfiehlt seinem idealen Hofmanne den Gesang mit Begleitung der Bratsche (il cantare alla Viola) als die anständigste Weise seine Geschicklichkeit in der Musik zu zeigen.

klärte die letztere für die Klio oder Kalliope, die erstere hingegen für die Urania: vielleicht der Idee des Künstlers angemessen, obgleich keine dieser Musen mit den erwähnten Attributen auf alten Denkmälern vorkommt. Eben so wenig diesen entsprechend, legte Bellori der epischen Muse die Trompete bei, um damit das Lob ihrer Helden zu verkünden. Zwei andere hinter jenen bezeichnen die Masken als die Musen des Schauspiels. Zur Rechten der einen derselben ist eine Muse mit einem Buche in moderner Gestalt, und neben dieser eine andere mit einer Trommel zu bemerken, mit der zuweilen Thalia auf alten Monumenten vorkommt.

Die zu beiden Seiten des Apollo und der Musen versammelten Dichter zeigen Raphaels gewöhnliche Kunst der Charakteristik. Nach Vasari *) bildete der Künstler hier einige seiner Zeitgenossen nach der Natur, und bediente sich zu den Zügen der verstorbenen der von ihnen vorhandenen Bildnisse. Aber mit Ausnahme des geringeren Theils herrschen gegenwärtig über ihre Benennung nur streitige Meinungen, und grundlose, wenigstens höchst unsichere Vermuthungen.

Homer, vom Beschauer links, blind nach der bekannten Sage vorgestellt, singt begeistert seine Verse, die ein Jüngling mit sprechendem Ausdruck der Aufmerksamkeit auf seine Worte niederschreibt. Hinter ihm hat Dante den Parnafs so eben unter der Leitung Virgil's bestiegen, der denselben dem Gott der Musen zeigt. In dem Jünglinge, dem Virgil zur Linken, glaubt man ohne Grund den Raphael zu erkennen. Seine Züge zeigen nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit mit dem unbezweifelten Bildnisse des Künstlers in der Schule von Athen. Auch läfst sich bei der anerkannten Bescheidenheit seines Charakters nicht annehmen, dafs er sich hier mit Lorbeeren bekränzt, als Günstling der Musen selbst vorstellen wollte.

In der unteren Gruppe auf derselben Seite des Bildes ist zunächst dem Lorbeerbaume Petrarca zu bemerken. Die bei ihm stehende schöne mit Lorbeeren bekränzte Frau ist von Einigen für die Laura, von Anderen für die Corinna erklärt wor-

*) Vita di Raffaello da Urbino. T. V. p. 169.

den. *) Sie ist wahrscheinlicher die letztere, weil Laura keine Dichterin war, auch sie abgewendet und unbekümmert um den Petrarca, mit einem anderen Dichter zu sprechen scheint, der in der einen Hand ein Buch, und mit der anderen ein Blatt mit unleserlicher Schrift hält. Dieser und der Mann, **) der das Gesicht zu ihm wendet, sind vermuthlich berühmte Liebesdichter. Denn aus solchen scheint diese ganze Gruppe zu bestehen, da aufser Petrarca und der Corinna sich in derselben auch Sappho befindet, die auf dem Vorgrund sitzend eine halbgeöffnete Rolle mit ihrem Namen hält.

Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer rechts, erscheinen fünf andere Dichter. Den ersten neben der Muse, die den Rücken zeigt, erklärt man für Tebaldeo, und den zweiten für Boccaccio. ***) Der dritte, der die eine Hand auf die Brust legt und die andere auf die Hüfte stützt, scheint das Gesicht zu dem vierten zu wenden, der hinter ihm den Kopf im Profil zeigt. †) Der fünfte und letzte in

---

*) Nach Fea (Nuova Descrizione di Roma p. 160.) ist in dieser Figur Corinna in der Person der Laura vorgestellt. Nur eine genaue Vergleichung des Kopfes mit dem einzigen sicheren Bildnifs der Laura in dem Gemälde Simon Memmi's (welches sich in der Kapella de'Spagnuoli des Klosterhofs von St. Maria Novella befindet), kann über die Richtigkeit dieser Vermuthung entscheiden.

**) Montagnani glaubt in demselben den Alcäus zu erkennen. Den zuvor erwähnten erklärt Fea für Ovid, Montagnani hingegen für den Berni, und das Papier in seiner Hand für eine Bittschrift an den Apollo zur Aufnahme in die Reihe der Dichter zu Gunsten seiner burlesken Poesie; eine sehr gesuchte und unstatthafte Auslegung. Auf Aehnlichkeit mit vielleicht vorhandenen Bildnissen des Berni kann die Benennung dieser Figur nicht beruhen, weil sie das Gesicht vom Beschauer abwärts wendet.

***) Auch Vasari erwähnt diese beiden unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Dichtern. Von einem später (im Jahre 1516) von Raphael verfertigten Bildnisse des Tebaldeo, spricht Bembo mit ausgezeichnetem Lobe in einem Briefe an den Cardinal Cornaro, der von S. Maria in Portico den Titel führte. S. Opere del Cardinale Pietro Bembo. Venezia Tom. III. p. 11.

†) Montagnani erklärt diesen für den Cornelius Gallus, dem

dieser Folge mit bartlosem Haupt und herabwallendem Haar ist Sannazar.

Die Gruppe neben dem Fenster auf dieser Seite des Vorgrundes besteht aus drei Figuren.

Der bejahrte Dichter, der sitzend mit Begeisterung zu sprechen scheint, wird nicht unwahrscheinlich als Pindar erklärt. In dem anderen im besten Mannesalter, der sich jenem mit dem Ausdruck der Bewunderung nähert, glaubt man Horaz, einen begeisterten Bewunderer, zu erkennen. Der dritte, den Zeigefinger auf den Mund legend, scheint mit grofser Aufmerksamkeit dem Pindar zuzuhören. *)

Dieses Gemälde trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, und dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter; denn auch die in demselben dargestellten mythologischen Personen und Dichter des Alterthums tragen, so zu sagen, die Farbe dieser Epoche. Bei dieser eigenthümlichen Schönheit dürfte es jedoch der Disputa weder in Tiefe der Erfindung und Reichthum der Motive, noch in der ebenmäfsigen Vollkommenheit der Ausführung gleich zu setzen sein, obgleich es mehr Annäherung als jenes Werk an den späteren grofsartigeren Styl Raphaels zeigt.

c. Die Schule von Athen.

Das unter dem Namen der Schule von Athen berühmte Gemälde gewährt eine D a r s t e l l u n g d e s L e b e n s d e r P h i l o s o p h i e. Wie in den zwei vorerwähnten Bildern erscheint hier eine Vereinigung von Personen verschiedener Zeitalter und Völker; und jene

---

fälschlich einige Elegien eines späteren Dichters zugeschrieben worden sind, und jenen für den Ovid. In den Personen des Tebaldeo und Boccaccio sind nach seiner Meinung Plautus und Terentius vorgestellt.

*) Fea erklärt diese Figur für den Alexandriner Kallimachus, Montagnani hingegen für den Anakreon, den wir wahrscheinlicher in der gegenüberstehenden Gruppe der Sappho vermuthen würden. Vasari erwähnt unter dem auf diesem Bilde vorgestellten Personen auch den Ennius, Tibull, Catull und Properz. Sie bezeichnen zu wollen, würde nach unserer Ansicht nur neue grundlose Vermuthungen herbeiführen.

Benennung dürfte daher nur durch den Umstand nicht unpassend sein, dafs vornehmlich von Athen aus sich die Wissenschaft über Europa verbreitete. Seltsam genug, dafs man ehemals einen christlichen Gegenstand in diesem Werke zu erkennen glaubte. *)

Die Scene ist ein schönes Gebäude, das sich auf vier Stufen erhebt, und den Hintergrund des Gemäldes bildet. Seine Construction erinnert, wie Bellori bemerkt, an den Plan des Bramante zu der neuen Peterskirche: vermuthlich ist es auch nach der Zeichnung dieses Architekten ausgeführt. **) Es zeigt ein griechisches Kreuz über dessen Querschiff man eine Trommel bemerkt, die mit einer Kuppel bedeckt zu denken ist. An der Hinterseite gewährt ein Portal die Aussicht in das Freie. An der Vorderseite zu beiden Seiten des mit einem Tonnengewölbe bedeckten Haupt-

*) Der oben erwähnte Anonymus des Comolli, nennt es, seinem Gegenstande nicht unangemessen, La Scuola degli antichi Filosofi. Aber schon Agostino Veneziano setzte, in der Meinung es sei ein christlicher Gegenstand, auf seinen vier Jahre nach Raphaels Tode erschienenen Kupferstich den englischen Grufs in griechischer Sprache. Vasari (Vita di Raffaello da Urbino. T. V. p. 257.) erklärte es für die Vereinigung der Theologie und Philosophie vermittelst der Astrologie, und dieser Erklärung sind auch Borghini (Riposo a car. 316.) und Lomazzo (Trattato della Pittura, Scultura, ed Architettura p. 282,) beigetreten. Der letztere glaubte auch in der sogenannten Disputa aufser dem Streit über das heil. Sacrament eine Vermittelung zwischen der Theologie und Philosophie zu erkennen. Auf dem 1550 erschienenen Kupferstiche des Giorgio Mantuano wird es der Streit des heil. Paulus mit den Stoikern und Epicuräern genannt; und Tomasini gab beim Aufstich dieser Platte im Jahre 1617 dem Plato und Aristoteles als vermeinten Aposteln Heiligenscheine. Scanelli (Microcosmo della Pittura, Lib. II. cap. 4.) sah in diesen beiden Figuren die heiligen Petrus und Paulus, die in der Versammlung der heidnischen Philosophen die neue und höhere Erkenntnifs der ewigen Güter verkünden.

**) Wenigstens sollte man diefs aus der allerdings sehr unbestimmt ausgedrückten Stelle des Vasari (Vit. di Bramante da Urbino. T. V. p. 149.) folgern.

Hauptschiffes stehen die Statuen der Minerva und des Apollo, denen als den Gottheiten der Weisheit und der Musen dieser Tempel der Wissenschaften geweiht ist. Die Reliefs unter denselben sind wegen ihres verdorbenen Zustandes nicht mehr deutlich zu erkennen. *)

Die Schule der höchsten Philosophie ist vor dem Gebäude auf dem durch die Stufen erhöhten Platze versammelt. Hier in der Mitte sind die beiden gröfsten Philosophen des Alterthums, über deren Vorzug im Mittelalter und in Raphaels Zeiten Zwiespalt herrschte, im Streitgespräch begriffen. Plato scheint in der speculativen und Aristoteles in der praktischen Philosophie als der vorzüglichste Lehrer vorgestellt zu sein. Jener, mit dem Timäus in der Linken, zeigt mit der Rechten zum Himmel empor, um auf die im göttlichen Wesen begriffenen Ideen, als auf den Urquell der Wahrheit, zu deuten; Aristoteles hingegen, der in der einen Hand das Buch seiner Ethik hält, und die andere hinab zur Erde wendet, scheint die in der Erfahrungswelt anwendbare Sittenlehre als den Zweck der philosophischen Erkenntnifs zu behaupten. **) Mehrere Schüler dieser Weltweisen sind im aufmerksamen Zuhören ihnen zu beiden Seiten versammelt. In dem bejahrtem Manne im weiten gelben Mantel, der vordersten Figur vom Beschauer rechts, glaubte man das Bildnifs des Bembo zu erkennen, der aber zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes nicht dieses hohe Alter zeigen konnte. ***)

---

*) Auf dem bekannten Kupferstiche des Volpato erkennt man ihre Gegenstände nach der Beschreibung des Bellori. Auf dem unter der Minerva ist eine sitzende weibliche Figur, welche dieser Schriftsteller für die Tugend erklärte. Sie hält einen Scepter in der Hand; ihr zur Rechten bemerkt man den Thierkreis und zur Linken zwei Genien. Das obere Relief unter dem Apollo stellt einige Figuren in heftiger Bewegung, und das untere einen Triton vor, der eine Nymphe umfafst. Bellori erkannte in diesem Gegenstande die Wollust, und in jenem den Zorn.

**) Die angeführten Bücher dieser Philosophen sind durch Aufschriften bezeichnet.

***) Bembo war nach Tiraboschi (Storia della Letteratura Italiana, Tom. VII. Parte II. lib. 3.) im Jahre 1470 geboren, und konnte

Den ihm gegenüberstehenden Jüngling mit blondem Haar erlärt man für den Alexander. *)

In der folgenden Gruppe, vom Beschauer links, ist Sokrates mit einigen Schülern vorgestellt. Er wendet sich unter ihnen an den Alcibiades, einen schönen jungen Mann in Rüstung. Der Ausdruck, mit dem er, an den Fingern zählend, die beim Gespräch gefundenen Sätze zu wiederholen scheint, um daran seine Folgerungen anzuknüpfen, ist seinem Charakter ungemein entsprechend. Hinter dem Alcibiades ruft ein Mann, mit der Hand winkend, zwei Dienern zu, die von ihm verlangten Schriften zu bringen. Der eine kommt sehr eilig, der andere scheint sich bei seinem Herrn wegen der Verzögerung seines Aufsenbleibens zu entschuldigen.

Auf demselben Plane, vom Beschauer rechts, ist ein schreibender Jüngling mit vortrefflichem Ausdruck der Emsigkeit und Vertiefung der Seele in den Gegenstand ihrer Thätigkeit zu bemerken. Auf ihn sieht von hinten ein Mann, der mit beiden Armen auf dem Postament eines Pilasters ruht. Ein Philosoph mit kahlem Haupt, in einen braunen Mantel gehüllt, scheint sich seinen Gedanken zu überlassen; und ein Greis, auf seinen Stab gestützt, so eben in diese Versammlung einzutreten.

In der Mitte des Bildes ist Diogenes der Cyniker, fast ganz entblöfst, nachlässig auf den Stufen des Gebäudes hingestreckt. Abgesondert von den übrigen Weisheitsfreunden, scheint er auf der Tafel in seiner Hand den Inhalt seiner eigenen Lehre zu betrachten. Ihm zur Rechten steht die Schale,

---

demnach zur Zeit der Verfertigung dieses Gemäldes, die vor dem Jahre 1511 erfolgte, nicht über 41 Jahre alt sein. Hingegen läfst dieses angebliche Bildnifs von ihm, welches ein kahles Haupt mit langem Barte zeigt, einen wenigstens sechzigjährigen Mann erkennen. Auch war er damals noch nicht in Rom, sondern kam erst dahin im Jahre 1512. S. Tiraboschi a. a. O.

*) Sehr grundlos glaubt man, in der dritten Figur derselben Reihe nach dem Hintergrunde, den Nicomachus, einen berühmten Musiker des Alterthums zu erkennen, den Bellori weit wahrscheinlicher bei dem Pythagoras vermuthete, zu dessen Lehre er sich bekannte.

das einzige Geräth, das er bedurfte, bis er auch dieses unnöthig fand, als er einen Knaben aus der Hand trinken sah. Neben ihm steigt ein Jüngling empor, der, auf ihn hinweisend, Neigung zu seiner Lehre zu verrathen scheint, während ein älterer Mann demselben den Plato und Aristoteles zeigt, um ihn von einer falschen Weisheit abzulenken, und zur besseren Philosophie zu leiten.

Wir haben nun die Gruppen des Vorgrundes, unterhalb der Stufen zu betrachten. Hier erscheinen die Lehrer der Arithmetik, Geometrie und Astronomie, die in der Republik des Plato als Vorbereitungswissenschaften zur Philosophie empfohlen werden. Als Haupt der Arithmetik ist, vom Beschauer links, Pythagoras vorgestellt, der, in den Zahlen, die Principien der Dinge erkennend, diese Wissenschaft in ihrer höchsten Bedeutung erfafste. Er ist, mit dem einen Knie auf einem Schemel ruhend, im Schreiben begriffen. Ein Jüngling, ihm zur Linken, hält eine Tafel, auf welcher die von demselben erfundenen Tonverhältnisse der Musik zu bemerken sind;*) und ein bejahrter Mann, den man Empedokles benannte, **) sitzt ihm zur Rechten mit Dintenfafs und Feder, aufmerksam in das Buch jenes Philosophen schauend, um das darin von ihm Verzeichnete nachzuschreiben. Den Mann mit einem Knebelbarte, der, hinter dem Pythagoras, nach demselben Buche sieht, bezeichnet der Turban als einen Morgenländer. Er ist für den Averrois erklärt worden: da man aber diesen bei dem Aristoteles vermuthen sollte, zu dessen Werken er einen im Mittelalter berühmten Commentar verfertigte, so ist wahrscheinlicher in ihm irgend ein arabischer Mathematiker vorgestellt, um auf das Verdienst dieses Volkes um die Rechenkunst und die von ihm erfundenen Zahlen zu deuten.***) Hinter dem sogenannten Empedokles

*) Man liest auf dieser Tafel die griechischen Worte: Diapason, Diapente und Diatessaron. (Octave, Quinte, Quarte.)

**) Montagnani erklärt ihn für den Epicharmus, und den vorerwähnten Jüngling für den Telauges, des Pythagoras Sohn.

***) Montagnani erkennt in ihm den Empedokles. Wir erfahren bei dieser Erklärung, dafs die Einwohner von Grofsgriechenland ebenfalls Turbane trugen. Der Knebelbart, der diese

hebt ein Jüngling zwei Finger seiner Hand empor, um, nach Bellori's Meinung, die doppelten von Pythagoras erfundenen Consonanzen zu zählen. *) Der stehende Jüngling in einem weifsen, mit Gold verbrämten Gewande, hinter dem vorerwähnten mit der Tafel, ist, der Tradition zufolge, das Bildnifs des Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere. Vor ihm, vom Beschauer rechts, zeigt ein Philosoph, nach dem Pythagoras gewendet, mit stolzem Ansehen in sein geöffnetes Buch. Ein anderer, den man für den Epiktet, aber ohne Grund, erklärte, sitzt neben demselben mit der Schreibfeder in der einen Hand, und mit der andern das Haupt unterstützend, im Nachsinnen, und ungewifs scheinend über das, was er schreiben will. **)

Figur, wenn nicht als einen Morgenländer, doch gewifs als einen sogenannten Barbaren bezeichnet, wird dabei mit Stillschweigen übergangen.

*) Das weibliche Ansehen, welches dieser, aufser dem Kopfe und der einen Hand, verdeckte Jüngling, durch den einer Haube ähnlichen Hut erhält, veranlafste, dafs man in ihm die Aspasia zu erkennen glaubte. Montagnani erklärt ihn für den berühmten Mathematiker Archytas, der sich wohl in einer der hier vorgestellten Personen, am wenigsten aber in dieser so jugendlich gebildeten vermuthen läfst.

**) Dem Charakter und Ausdruck nicht unangemessen, erklärt Montagnani diese Figur für den Skeptiker Archesilaus und die zuvorerwähnte für den Sophisten Hippias von Elis. Folgende Stelle beim Petrarca (Trionfo della Fama cap. III.), in welcher der Dichter in diesen beiden Philosophen die entgegengesetzten Irrwege des menschlichen Geistes, die Behauptung, Alles zu wissen, und das Zweifeln an aller Wahrheit der Erkenntnifs bemerkt, konnte dem Raphael zu ihrer Vorstellung Veranlassung geben.

Vid' Ippia il vecchierel, che già fu oso
Dir: J'so tutto; e por di nulla certo,
Ma d'ogni cosa Archesilao dubbioso.

In den Zieraten am Saume des Gewandes des vermuthlichen Hippias, den man wegen seiner anscheinenden Beziehung mit dem Pythagoras für einen Anhänger jenes Philosophen erklärte, glaubte man ehemals, dem Bellori zufolge, antike Musiknoten zu erkennen.

Noch ist auf dieser Seite des Bildes, neben dem angeblichen Empedokles, ein Mann zu bemerken, der in ein Buch schreibt, das auf einem Säulenfuſse mit einem Postamente ruht. Er ist nicht unwahrscheinlich für den Epikur erklärt worden, obgleich sein Gesicht sich von den antiken Bildnissen desselben gänzlich entfernt. Denn da diese zu Raphaels Zeiten vermuthlich unbekannt waren, so läſst sich annehmen, daſs der Künstler durch das feiste wohlbeleibte Ansehen, und die weinlaubscheinende Bekränzung *) den Philosophen charakterisirt, der den Sinnengenuſs für den Zweck des menschlichen Daseins erklärte. Auch konnte ihm, wegen dieses niederen Standpunktes der Lebensansicht, diese Stelle auf dem Vorplatz des Tempels der Weisheit ertheilt worden sein. Zwei Knaben erscheinen bei ihm, der eine hinter demselben, der andere ihm zur Linken. Ihm rechts ist ein Mann mit einem Kinde auf dem Arme.

In der entgegenstehenden Gruppe, vom Beschauer rechts, ist Archimedes in der Person des Bramante als Lehrer der Geometrie vorgestellt. Er steht gebückt nach einer Tafel mit jener geometrischen Figur, die er mit dem Cirkel in der Hand den um ihm versammelten Schülern erklärt. Den sprechenden Ausdruck derselben hat man vorzüglich bewundert. Der vordere zeigt bei geringer Fassungskraft die höchste, aber vergebliche Anstrengung des Geistes: er hat sich zu genauerer Betrachtung der zu erklärenden Figur auf die Knie niedergelassen, jedoch ohne die Demonstration zu begreifen. Der zweite, ein schöner Jüngling mit blond gelocktem Haar, der hinabsehend sich auf des ersteren Rücken stützt, offenbart durch seine freudige Miene und sprechende Gebärde der linken Hand mit erhobenem Zeigefinger den Moment, in dem die Erklärung des Lehrers ihm einzuleuchten beginnt. Der dritte, mit einem Knie auf dem Boden ruhend, scheint sie schon be-

---

*) Der Charakter der Blätter ist undeutlich. Die Meisten haben sie für Eichenlaub erklärt. Bellori, der diese Figur nicht benennt, fand in demselben eine Anspielung auf das Wappen Julius II. Uns scheint es den Weinblättern entsprechender, die auch eine dem Charakter des Epikur angemessene Bekränzung sind.

griffen zu haben und darüber mit seinem hinter ihm stehenden Gefährten zu sprechen, der beim Begreifen derselben freudige Verwunderung äufsert. In diesem ist, nach Vasari, Friedrich II, Herzog von Mantua, vorgestellt.

In der weiteren Folge, am Ende des Bildes, bezeichnen zwei männliche Figuren die verwandten Wissenschaften der Astronomie und Geographie. Die eine, ein Mann, dessen bärtiges Haupt eine schwarze Mütze bedeckt, hält eine Himmelskugel, und die andere, die den Rücken zeigt, eine Erdkugel in der Hand. Die erstere ist vermuthlich Zoroaster und in der letzteren, deren Haupt eine Königskrone schmückt, Ptolemäus, der berühmte Geograph des Alterthums, vorgestellt, von dem in Raphaels Zeitalter die irrige Meinung herrschen konnte, dafs er zu der Herrscherfamile Aegyptens gehörte. *) Zuletzt hat hier der Künstler sich selbst und seinem Lehrer Perugino eine bescheidene Stelle unter den Freunden der Wissenschaft ertheilt.

---

*) Nach Torrigio (Sac. Grotte Vaticane p. 278) erscheint in der erstgenannten dieser beiden Figuren das Bildnifs des Castiglione. Ist diefs auch gegründet, so müfste doch, da dieser Gelehrte kein Astronom war, in seiner Person eine andere wie, z. B. Archimedes in der des Bramante, vorgestellt sein. Bellori erklärt dieselbe Figur für einen Chaldäer, zur Andeutung der diesem Volke zugeschriebenen Erfindung der Astronomie. Montagnani hingegen, der in ihrer durch goldene Sterne sehr deutlichen Himmelskugel eine Erdkugel erkennt — für den Euklides, weil die Geometrie zum Ausmessen der Erde erfunden worden sei.

Auch Vasari bezeichnet sie als den Zoroaster, für den Bellori hingegen die andere mit der Königskrone mit anscheinendem Grunde erklärt, weil die Sage diesen Stifter der persischen Religion König der Bactrianer benennt. Wir halten sie jedoch wahrscheinlicher für den Ptolemäus, weil sie die Erdkugel ausdrücklich als einen Geographen bezeichnet. Dem Zoroaster scheint die Himmelskugel angemessen, da man vermuthlich noch vor Raphaels Zeiten unter der Sternkunde vielmehr die wahrsagende Astrologie verstand, die in Verbindung mit der Zauberkunst (arte magica) steht, als deren Erfinder Petrarca den Zoroaster benennt. (S. Trionfo della Fama cap. II.)

Im Vergleich mit der sogenannten Disputa zeigt dieses Gemälde, bei gleicher Tiefe der Erfindung, Charakteristik und Sorgfalt der Ausführung, eine höhere Stufe in den zur Darstellung erforderlichen Theilen der Kunst.*) Die Composition ist in Hinsicht der Linien und des Gleichgewichts in der Vertheilung der Gruppen, kunstvoller, und als eines der vollkommensten Muster der Anordnung einer bedeutenden Anzahl von Figuren zu betrachten. Der Styl der Zeichnung ist grösser und ausgebildeter; insbesondere in den Gewändern, die unter die vortrefflichsten des Künstlers gehören. Auch zeigen die letzteren eine vorzüglich schöne Zusammensetzung grossentheils schillernder Farben. Sollte die Disputa bei minderer Kunstvollkommenheit anziehender und für die Phantasie erhebender sein, so würde der Grund davon in ihrem Gegenstande liegen, der bei seinem allgemeineren Interesse auch zur Darstellung in der bildenden Kunst geeigneter als der dieses Gemäldes sein möchte. Denn da die historischen Personen, auf denen die christliche Offenbarung beruht, als reale Gestalten darstellbar sind, auch ihre Ideen zum Theil durch Symbole ausgedrückt werden können, die sich auf Tradition und Uebereinkunft gründen, so vermochte der Künstler in der

*) Der Irrthum derjenigen, welche dieses Gemälde in eine frühere Zeit als die Disputa setzten, ist gegenwärtig allgemein anerkannt. Es veranlasste ihn die von Vasari angegebene Folge, in welcher die Raphaelischen Werke dieses Zimmers entstanden. Nach ihr verfertigte der Künstler zuerst die Schule von Athen, dann die Deckenbilder, darauf den Parnass, und nach demselben die Disputa. Auch von dem Anonymus des Comolli werden diese Gemälde in derselben Ordnung angeführt. Schon Bellori erkannte die Unrichtigkeit dieser durch die Anschauung des Styls und der Ausbildung der Kunst so offenbar widerlegten Zeitbestimmung. In der Epoche nach Mengs war vielleicht der Pater della Valle der Einzige, der zu derselben wieder zurückkehrte, und zwar nicht durch das Ansehen des Vasari bewogen, sondern weil er in der Disputa und in den Denkbildern eine höhere Kunstvollkommenheit als in der Schule von Athen zu erkennen glaubte; ein Urtheil, welches von seiner Kenntniss eben keine vortheilhafte Meinung gewährt. (Siehe Vorrede zu dem Leben Raphaels von Vasari Tom. V. p. 250.)

Versammlung der Theologen auch die Gegenstände ihrer Betrachtung in der himmlischen Glorie darzustellen, und dadurch von der Theologie ein lebendigeres Bild als von der Philosophie zu gewähren, deren Gegenstände, als abstracte Begriffe und Ideen, der Versinnlichung gänzlich widerstreiten. Die Darstellung des Lebens dieser Wissenschaft dürfte daher ein sehr schwieriger Vorwurf für die bildende Kunst sein, der vielleicht das Genie eines Raphaels erforderte, um nicht ein zwar gelehrtes und scharfsinniges, aber dabei kaltes Kunstwerk zu veranlassen. Man hat früher dem Bembo und später dem Ariosto die Mittheilung der gelehrten Kenntnisse zugeschrieben, die der Künstler bei der Erfindung dieses Werkes bedurfte. In Betreff des Bembo hat bereits Bellori die Unwahrscheinlichkeit durch die Bemerkung erwiesen, daſs dieser Gelehrte zur Zeit der Verfertigung desselben sich noch nicht in Rom befand. Am wahrscheinlichsten war es Castiglione, den er hierüber vornehmlich zu Rathe zog. Dieser geistreiche Mann verräth nicht nur in seinen Schriften bedeutende Kenntnisse von der Geschichte der Philosophie, sondern es erhellt aus einem Schreiben des Künstlers an diesen seinen Gönner und Freund, *) daſs er Gegenstände nach den Ideen desselben ausführte.

Der Originalcarton dieses Gemäldes ist noch gegenwärtig in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand vorhanden. Es hat mehr als fast alle Raphaelischen Gemälde dieser Zimmer gelitten, welches vornehmlich die häufigen nach demselben gemachten Durchzeichnungen veranlaſst haben mögen.

d. Die Rechtswissenschaft.

Die drei Gemälde an der dem Parnaſs gegenüberstehenden Wand beziehen sich auf die Rechtswissenschaft. Der Gegenstand des gröſseren über dem Fenster ist eine allegorische Darstellung der Klugheit,

*) Raphael sagt in demselben: „Herr Graf, ich habe Zeichnungen auf mannichfaltige Weise nach den Erfindungen Ew. Gnaden gemacht, und alle genügend, wenn mir nicht alle schmeicheln. Aber ich befriedige nicht mein eigenes Urtheil, weil ich befürchte, nicht das Eurige zu befriedigen. Ich übersende sie Ew. Gnaden. Wählet eine davon aus, wenn Euch eine derselben würdig scheint.“

Mäfsigkeit und Stärke, welche die Gerechtigkeit als die vierte der sogenannten Cardinaltugenden begleiten sollen. Die Klugheit sitzt in der Mitte, erhaben über die beiden andern, die ihrer Leitung unterworfen sind. Sie ist, Zukunft und Vergangenheit zugleich durchschauend, mit zwei Gesichtern wie Janus, einem jugendlichen und alten vorgestellt. Ihre Brust bedeckt die Aegis mit dem Medusenhaupt, eben wie die Göttin der Weisheit. Ihrem jugendlichen Gesicht hält ein Genius einen Spiegel vor, in dem sie die Begebenheiten der Zukunft erblickt, und ihrem alten ein anderer Genius eine brennende Fackel, wohl zur Andeutung des Lichts, welches ihr die Kunde der Vorzeit gewährt. Die Stärke sitzt ihr zur Rechten, mit Helm und Panzer bekleidet. Sie stützt sich mit der Linken auf einen Löwen und hält mit der Rechten einen Eichenzweig, nach dem ein Genius die Hand ausstreckt, um von seinem Laube zu pflücken. *) Die Mäfsigkeit, der Klugheit zur Linken, hält einen Zügel, mit dem sie die Strenge der Gerechtigkeit in den Gränzen der Billigkeit bewahrt. Nach dem Hintergrunde an beiden Enden des Bildes noch zwei Genien. Der Styl dieses schönen und anmuthigen Werkes nähert sich bedeutend dem späteren des Künstlers, welchen wir im Zimmer Heliodors antreffen.

In den zwei unteren Gemälden dieser Wand, zu beiden Seiten des Fensters, ist die Ertheilung des weltlichen und geistlichen Rechts vorgestellt. Vom Beschauer rechts übergiebt Gregor XI einem Consistorial-Advocaten die Decretalen. Der Papst ist das Bildnifs Julius II, und in den sämmtlichen Umstehenden sieht man vermuthlich Personen des damaligen päpstlichen Hofes. Unter ihnen erkennt man, in dem vordersten zur Linken, den Cardinal Johann von Medici, der unter dem Namen Leo X den päpstlichen Stuhl bestieg. Ihm zunächst ist der Cardinal Alexander Farnese, nachmaliger Papst

---

*) Bellori glaubte in demselben, aufser dem Attribut der Stärke, eine Anspielung auf das Wappenbild Julius II zu erkennen. Diefs besteht jedoch nicht in einer gewöhnlichen Eiche (Quercia), deren Laub hier dargestellt ist, sondern in einer Steineiche (Rovere).

Paul III, und neben demselben der Cardinal di Monte, Oheim Julius III zu bemerken.

Vom Beschauer links ist der Kaiser Justinian vorgestellt, der dem Trebonianus das römische Gesetzbuch überreicht. Mehrere Rechtsgelehrte in langen, rothen, mit Pelz gefütterten Kleidern, ihrer Amtstracht zur Zeit des Künstlers, sind dabei gegenwärtig.

Diese beiden Gemälde zeigen einen etwas kalten, Raphaels Frescomalereien sonst nicht gewöhnlichen Ton der Farbe, der vielleicht veranlassen könnte, sie nicht für eigenhändige Werke des Künstlers zu halten. Die übrigens vorzügliche Ausführung, insbesondere der Köpfe, scheint jedoch dieser Annahme zu widersprechen. Das letzterwähnte Bild ist sehr verdorben.

Sockelbilder.

Die in Einer Farbe gemalten Sockelbilder wurden meistens erst unter Paul III von Perino del Vaga ausgeführt. *) Die unter Julius II verfertigten Stühle mit eingelegten Holzarbeiten von Fra Giovanni da Verona, die zuvor zur Verzierung der unteren Wände dienten, **) gingen vermuthlich bei der Plünderung Roms verloren.

Die grofsen Figuren, die das gemalte Gesims des Sockels zu unterstützen scheinen, sind bei der Restauration des Carlo Maratta vielmehr neu gemalt als ausgebessert worde und verdienen daher keiner besonderen Aufmerksamkeit. Mehr von ihrem ursprünglichen Charakter zeigen die zwischen ihnen befindlichen kleinen Bilder, deren Gegenstände sich auf die der oberen Gemälde beziehen. Sie sind folgende:

Unter der Disputa: ein heidnisches Opfer, vermuthlich in Beziehung auf die Verdrängung desselben durch das Mefsopfer der katholischen Kirche. — Der heil. Augustin zu Pferde, einem Knaben begegnend, der ihm eine Schale mit

---

*) Vasari di Perin del Vaga T. VII p. 283. Auch der Styl dieser Bilder entspricht mehr dem del Vaga, als dem Polidor Caravaggio, dem sie von neueren Schriftstellern zugeschrieben werden.

**) Vasari V. di Raffaello da Urbino T. V. p. 265.

der Bemerkung vorhält, es sei leichter damit das Meer auszuschöpfen, als das Geheimniſs der Dreieinigkeit zu ergründen; — die Sibylle, die dem Kaiser August die heil. Jungfrau zeigt; — und die Betrachtung der göttlichen Dinge in Gestalt einer Frau, die ihren Blick zum Himmel erhebt; die neben ihr um eine Säule gewundene Schlange bedeutet vermuthlich die Sünde als die Basis der christlichen Lehre.

Unter der Schule von Athen: zwei Bilder, die sich auf die Betrachtung der natürlichen Dinge beziehen. Auf dem einen ist eine Frau vorgestellt, die im Nachdenken, das Haupt mit dem Arme unterstützend, den einen Fuſs auf den Erdball setzt; und auf dem anderen einige um den Globus versammelte Philosophen, die über die Naturgesetze zu streiten scheinen. In zwei andern Bildern sieht man auf den in dem oberen Gemälde vorgestellten Archimedes bezügliche Gegenstände: nämlich die Vertheidigung von Syrakus durch die Kriegsmaschinen dieses berühmten Mathematikers, und seine Ermordung bei der Eroberung dieser Stadt.

Unter der Ertheilung der Decretalen: Moses, der den Israeliten die Tafeln des Gesetzes zeigt, welches als die Basis des geistlichen Rechts betrachtet werden kann. — Unter der Ertheilung der Pandekten: die Statue einer bewaffneten Figur, vermuthlich Mars, mit mehreren Kriegern umgeben, die sie zu verehren scheinen. Bellori bezieht diesen Gegenstand auf die Stelle der Institutionen, daſs die kaiserliche Majestät nicht allein mit den Waffen geschmückt, sondern auch mit den Gesetzen bewaffnet sein müsse. *)

Die beiden Bilder unter dem Parnaſs sind von Raphaels Erfindung. Das eine, vom Beschauer links, eine schöne durch den Kupferstich des Marc Antonio bekannte Composi-

*) Nach Chattard (Descriz. del Palaz. Vat. T. II. p. 235.) und Fea (Nuova descriz. di Roma p. 161) stellt dieses Bild den Marcellus als Sieger unter seinen Soldaten vor. Aber demnach würde der Gegenstand sich nicht auf die Ertheilung der Pandekten, sondern auf den Archimedes in der Schule von Athen beziehen. Noch mehr ist dieser Erklärung die Basis der Figur des angeblichen Marcellus widersprechend, die sie offenbar als eine Statue bezeichnet.

tion, stellt mehrere männliche Figuren, meist in antiker Kriegerkleidung, um einen Sarkophag versammelt vor, in welchen eine derselben, auf Befehl eines stehenden jungen Kriegers, mit einem Speer in der Hand, Schriften zu legen scheint. Auf dem vom Beschauer rechts hingegen sieht man einen Mann zwischen zwei anderen mit Lorbeerkränzen geschmückten Männern, von denen der eine ihn anzutreiben, der andere aber abzuhalten scheint, seine Schriftrollen in das von ihm lodernde Feuer zu werfen. Noch andere Personen sind dabei zugegen.

Man hat, seit Bellori, das erstgenannte dieser Bilder für die Auffindung der Bücher des Numa Pompilius, in dem Grabmale dieses Königs, und das letztgenannte für die Verbrennung derselben auf Befehl des Senats erklärt. Aber weder sind die dargestellten Handlungen diesen Gegenständen entsprechend, noch läfst sich die Beziehung derselben auf das Gemälde des Parnasses begreifen. *) Wir glauben daher im ersteren Alexander den Grofsen, der Homers Werke bei Achilles Gebeinen in dessen Grabmale niederzulegen befiehlt, **) und im zweiten den Kaiser August zu erkennen, der die Verbrennung der Aeneis des Virgil ver-

*) Montagnani giebt eine neue, aber noch weniger befriedigende Erklärung. Ihr zufolge ist in dem erstgenannten Bilde die Aufbewahrung der von Tarquinius Superbus angekauften sibyllinischen Bücher in einem steinernen Kasten, und in dem zweiten die Verbrennung derselben beim Brande des Capitols zu den Zeiten des Sylla vorgestellt. Dafs hier keine Feuersbrunst, sondern eine beabsichtigte Verbrennung von Schriften erscheint, zeigt die oberflächlichste Betrachtung.

**) Wie bekannt pries Alexander den Achilles vornehmlich aus dem Grunde glücklich, weil Homer seine Thaten besang. Und diese ausgezeichnete Verehrung für den Vater der Dichtkunst wollte der Künstler, nach unserer Erklärung, in der vorgestellten Begebenheit ausdrücken. Sie ist allerdings nicht historisch, konnte aber gar wohl zur bildlichen Darstellung der Achtung eines der gröfsten Fürsten des Alterthums für die Dichtkunst angenommen worden sein. Der Gedanke dürfte vom Castiglione herrühren, in dessen Corteggiano (lib. I.) unter den Beweisen von der Erhabenheit der Poesie, jene Aeufserung Alexanders angeführt wird.

hinderte. In beiden wären demnach sehr treffende Begebenheiten vorgestellt, welche die Verehrung zweier mächtigen Fürsten des Alterthums für die Poesie bezeugen. Beide Gemälde haben durch die neuere Uebermalung nicht ganz ihren ursprünglichen Charakter verloren. In der architektonischen Decoration, am Fries, unter denselben, erscheinen zwei Schränke mit mathematischen Instrumenten, und vier Portale, welche die Aussicht auf Landschaften mit Gebäuden gewähren, unter denen man den sogenannten Tempel der Minerva medica bemerkt.

II. *Zimmer Heliodors. (Stanza d'Eliodoro.)*

Das Zimmer, Stanza d'Eliodoro genannt, führt diesen Namen von einem der Gemälde desselben, die theils noch im Pontificat Julius II, theils unter seinem Nachfolger Leo X ausgeführt worden sind. Früher sah man hier Gemälde von Piero della Francesca und Bramantino da Milano, deren Gegenstände nicht bekannt sind. Vasari erwähnt nur, daſs sich in denen des Bramantino Bildnisse merkwürdiger Personen damaliger Zeit befanden. Raphael lieſs nach denselben, vor der Zerstörung dieser Bilder, Copien verfertigen, die nach seinem Tode Giulio Romano, und von diesem der bekannte Schriftsteller Paul Jovius für sein Museum zu Como erhielt. *)

1. Deckenbilder.

In den vier Abtheilungen der Decke, die, dem Kreuzbogen entsprechend, durch eine scheinbare Tapete gebildet werden, sind folgende Gegenstände des alten Testaments vorgestellt.

G o t t, w e l c h e r dem A b r a h a m e i n e z a h l r e i c h e

*) Vasari (V. di Piero della Francesca T. III. p. 251 e seq.) nennt unter diesen Bildnissen die berühmten Condottieri Francesco Carmagnuola und Niccolò Fortebraccio, den gelehrten Cardinal Bessarion, den insbesondere durch seine grausame Zerstörung von Palestrina bekannten Cardinal Giovanni Vitellesco, und den König von Frankreich Carl VIII. In Hinsicht des letzteren erscheint ein bedeutender Irrthum, da dieser König, geboren im Jahre 1471, nicht in einem Gemälde vorgestellt sein konnte, welches, nach dem eigenen Zeugniſs des Vasari, im Pontificat Nicolaus V (1447—1455) verfertigt ward.

Nachkommenschaft verheifst. Der letztere kniet, mit dem Isaak in seinen Armen, vor dem ewigen Vater, der ihm mit zwei Engeln erscheint. Nach dem Hintergrunde, Hagar, im Begriff sein Haus zu verlassen, den Ismael tragend, auf den Gott hinzeigt, um anzudeuten, dafs er auch den Sohn dieser Magd zum Volke machen will. In der Thür des Hauses ist noch ein anderer Knabe zu bemerken.*)

Isaaks Opfer. Ein Engel ergreift die Rechte Abrahams, um ihn zu verhindern, den tödtlichen Streich gegen den auf dem Altare knieenden Sohn zu führen: ein anderer, dem Isaak zur Linken, fährt mit dem Widder vom Himmel herab.

Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht. Dieser Gegenstand ist hier minder glücklich als in Raphaels Loggien dargestellt. Dort zeigt Jacob, das Angesicht zum Himmel gewandt, den Ausdruck eines seligen entzückenden Traumes, da er hier hingegen, abgewendet von der himmlischen Erscheinung, den gewöhnlichen Charakter eines Schlafenden trägt.

Moses vor Gott im feurigen Busche. Der ewige Vater erscheint in der Mitte des Bildes. Ein vom Beschauer rechts schwebender Engel ergreift die Feuerflammen, um Gottes Gestalt dem zur Linken knienden Moses zu enthüllen, der vor dem Anblick des Ewigen das Gesicht verhüllt.

Diese Gemälde haben, vermuthlich durch die Feuchtigkeit, groſsentheils sehr gelitten. Die Verheiſsung Abrahams scheint uns in der Composition das vorzüglichste.**) Die

*) In Voraussetzung der nach unserer Erklärung vorgestellten Begebenheit, ist dieser Knabe nur als eine zu Gunsten der Composition angebrachte Nebenfigur zu betrachten, da Abraham damals nur die beiden obengenannten Söhne hatte. Durch denselben ward vermuthlich Bellori veranlaſst, diesen Gegenstand für den Dank des Noah nach der Errettung von der Sündfluth zu erklären. Aber die drei Kinder dieses Gemäldes können die Söhne des Noah nach dem Ausgange aus der Arche nicht vorstellen, weil diese beim Eingang in dieselbe bereits Ehemänner waren.

**) Wir haben von demselben einen vorzüglichen Kupferstich von Marc Antonio.

Figuren des ewigen Vaters zeigen den Typus des Michelagnolo.

Die Gegenstände der vier grofsen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde, und wunderbare Bestätigung ihrer Lehren.

s. Wandgemälde.

Die wunderbare Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, als er die Schätze desselben auf Befehl des syrischen Königs Seleucus plündern wollte, deütet hier auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaates von den Feinden des apostolischen Stuhles. Die Scene ist das Innere des Tempels. Vom Beschauer rechts liegt Heliodor zu Boden geworfen von dem Pferde des himmlischen Reiters, der mit Helm, Panzer und Streitkolben bewaffnet, zwischen zwei schwebenden Jünglingen erscheint, die mit Ruthenbündeln den Tempelräuber zu züchtigen drohen.

a. Heliodor.

Der Ausdruck dieser Figuren entspricht bewunderungswürdig dem Charakter des göttlichen Zorns, der bei dem Eifer gegen das Böse die Herrschaft des Geistes bewahrt. Heliodor zeigt bei dem äufsersten Schrecken Anstand in seinen Gebärden. Er scheint bei sinnlicher Furcht Pein des Gewissens zu empfinden, da hingegen seine Gefährten, als gemeine Naturen, unfähig scheinen, zum Bewufstsein der Frevelthat beim Anblick der Diener der strafenden Gottheit zu gelangen. Der eine greift nach dem Schwerte in thörichter Vermessenheit. Ein zweiter schreit laut mit weit aufgesperrtem Munde; und ein dritter strebt seinen Raub in dem Kasten festzuhalten, der ihm vom Rücken herabzufallen droht.

Zur Linken ist eine schöne Gruppe von Frauen und Kindern, die mit Staunen die wunderbare Begebenheit betrachten. Die vordere dieser weiblichen Figuren, die den Rücken zeigt, ist durch Anmuth und lebendige Bewegung besonders ausgezeichnet. Am Ende des Bildes erscheint, auf seinem Tragsessel, der Papst Julius II. Seine Begleiter sind ohne Antheil an der Begebenheit, und stehen nur in Beziehung auf den Papst, der in dem vorgestellten Ereignifs die Ver-

treibung seiner Feinde aus dem Besitzthume der Kirche, wie im Gegenbilde betrachtet. Sie sind Bildnisse damals lebender Personen. Der hintere *) der beiden auf dem Bilde erscheinenden Sesselträger ist der berühmte Kupferstecher Marc Antonio Raimondi; und der neben dem Sessel hergehende Mann, im langen schwarzen Kleide, der päpstliche Secretär der Memoriale, Pietro de Foliariis von Cremona, wie sein Name auf dem Papiere zeigt, das er nebst seiner Mütze in der Hand hält.

Im Hintergrunde, in der Mitte des Bildes, kniet betend vor dem Altare der Hohepriester Onias. Mehrere andere Priester sind bei ihm versammelt. Einer von ihnen scheint mit einem Manne über die wunderbare Begebenheit zu sprechen. Neben ihm hat ein Jüngling das Postament einer Säule bestiegen, an die er sich mit umschlungenem Arme fest zu halten sucht. Ein anderer ist im Begriff ihm nachzufolgen.

b. Die Messe von Bolsena.

Der Gegenstand des unter dem Namen der Messe von Bolsena berühmten Gemäldes ist das Wunder, welches einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Es ereignete sich, wie man behauptet, im im Jahre 1263, im Pontificat Urbans IV., in der Kirche der h. Christina der erwähnten Stadt und gab Veranlassung zur Stiftung des Frohnleichnamsfestes.

In der Mitte über dem Fenster, welches den unteren Theil des Bildes in zwei Hälften theilt, erhebt sich der Altar. Vor demselben steht der ungläubige Priester, und betrachtet mit Beschämung die mit Blut gefärbte Hostie in seiner Hand. Ihm zunächst, vom Beschauer links, knieen vier Chorknaben mit Fackeln, und hinter ihnen drängt sich das

*) Nicht der vordere, nach der gewöhnlichen Angabe. Dieser zeigt ein höheres Alter, als Marc Antonio zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes haben konnte. Vasari (Vita di Marc Antonio T. VII. p. 171) sagt ausdrücklich, dass ihn Raphael hier in seiner Jugend malte. Auch entspricht jener seinem Bildnisse in dem Werke des Vasari.

das Volk herbei mit vortrefflichem Ausdruck des Staunens und Dankgefühls zu Gott wegen der durch das Wunder erfolgten Bekräftigung des Glaubens.

Unten, am Anfang der Stufen, die zu beiden Seiten des Fensters zum Altare führen, zeigt eine stehende Frau ebenfalls den Ausdruck andachtsvoller Verwunderung. Drei andere haben sich mit ihren Kindern auf dem Fuſsboden der Kirche niedergelassen. Eine von ihnen, den Rücken zeigend, scheint so eben das wunderbare Ereigniſs zu vernehmen, und ihr Haupt zu erheben, um sich davon mit eigenen Augen zu überzeugen.

Vom Beschauer rechts, dem Priester gegenüber, vor der Hinterseite des Altars, ist der Papst Julius II. auf den Knien im Zuhören der Messe vorgestellt. Er betrachtet das Wunder mit ruhigem Ernst ohne Erstaunen, und zeigt dadurch die unerschütterliche Gewiſsheit des Oberhauptes der Kirche von der Wahrheit ihrer Lehren, die für ihn keiner Bestätigung bedürfen. Hinter ihm sind zwei Cardinäle: der eine wirft zornig den Blick nach dem Priester, wegen seines Zweifels an der Unfehlbarkeit der Kirche: der andere danket Gott mit gefalteten Händen für das Wunder zur Widerlegung des Unglaubens. Sie tragen, wie die beiden hinter ihnen befindlichen Prälaten, den Charakter von Bildnissen. Von Cardinälen ist vermuthlich der erstgenannte der in der Geschichte der damaligen Zeit, insbesondere durch seine Theilnahme an der berühmten Verschwörung der Pazzi, bekannte Raphael Riario, den der Künstler, dem Vasari zufolge, auf diesem Gemälde vorstellte.

Unten, neben dem Fenster, auf derselben Seite des Bildes, sind einige Soldaten der Schweizergarde kniend bei dem päpstlichen Tragsessel vorgestellt. Sie zeigen, bei der auſserordentlichen Begebenheit, ein ziemlich dumpfes und materielles Erstaunen. Den in ihnen ungemein treffend ausgedrückten Nationalcharakter erkennt man in den Individuen dieser noch jetzt bestehenden Leibwache des Papstes.

Nach der Anzeige, hier im Fenster, ward dieses Bild im Jahre 1512, dem 9ten des Pontificats Julius II. geendigt.

e. Attila. Das folgende Gemälde stellt den Attila an der Spitze seines Heeres vor, welcher durch die drohende Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, dem Ermahnen des Papstes Leo I. zufolge, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. *)

Hier deutet dieser Gegenstand vermuthlich auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im Jahre 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkte. **) Der h. Leo, vom Beschauer links, erscheint in der Person jenes Papstes, mit seinem Gefolge im Costume der Zeit des letzteren. Er reitet nach damaliger Sitte der Päpste, auf einem weifsen Maulthiere, das von einem Reitknecht (Pallafreniere) geführt wird. Seine übrigen Begleiter — vermuthlich alle Bildnisse damals lebender Personen — werden ebenfalls von Maul-

*) Leo I. befand sich unter den Gesandten die der Kaiser Valentinian III. dem Attila auf seinem Zuge nach Rom zur Unterhandlung des Friedens entgegensandte, zu dem er sich auch bewegen liefs, und sich demzufolge zurückzog. Nach dem Verfasser der Miscellen (Histor. lib. 15) ward von ihm als Grund davon angeführt, es sei ihm neben dem Papst ein Mann von sehr ehrwürdigem Ansehen erschienen, der ihn drohend mit blofsem Schwerte ermahnte, in das Verlangen des römischen Bischofs zu willigen. Nach einer vermuthlich späteren Veränderung dieser Sage erschienen dem Attila zwei Reiter mit blofsen Schwertern, die man für die Apostel Petrus und Paulus erklärte. Dieser folgte hier der Künstler, ausgenommen dafs er die Apostel nicht zu Pferde vorstellte.

**) Diese Vermuthung beruht auf einem von Roscoe bekannt gemachten lateinischen Gedichte des Giraldi, in welchem diese Begebenheit unter dem Bilde der Vertreibung der Hunnen von dem h. Leo besungen ward. Nur scheint daraus keinesweges zu folgen, dafs wir in dem Attila dieses Gemäldes das Bildnifs Ludwigs XII. sehen, wie der gedachte Schriftsteller ohne anderweitige Gründe behauptet. Hingegen ist seine Vermuthung wahrscheinlich, dafs auch die Maskerade in der zu Florenz, am Feste Johannis des Täufers im Jahre 1514, der Triumph des Camillus über die Gallier vorgestellt ward, auf diese Befreiung Italiens von den Franzosen deutet. Ereignisse des Zeitalters unter dem Bilde von Begebenheiten des Alterthums vorzustellen, scheint überhaupt damals in Italien sehr gewöhnlich gewesen zu sein.

thieren oder Pferden getragen. Unter ihnen befinden sich zwei Cardinäle, der Kreuzträger (Crucifero), und ein Kolbenträger (Mazziere), in dem man das Bildniſs des Pietro Perugino erkennt.

Der Papst und die ihn begleitenden Personen erscheinen vor dem Heere des Barbaren mit dem Ausdruck der Ruhe und Zuversicht auf den mächtigen Schutz der über ihren Häuptern schwebenden Apostel, die mit entblöſsten Schwertern und drohender Gebärde dem Attila befehlen der Ermahnungen des Oberhauptes der Kirche zu folgen. Der König, zu Pferde, in der Mitte des Bildes, wird beim Anblick der himmlischen Gestalten von Schrecken befallen, der auch sein ganzes Heer ergreift. Doch sieht nur er ihre Erscheinung, und seine Krieger empfinden nur die Wirkungen ihrer unsichtbaren Macht. Ueber den Barbaren schwärzt sich der Himmel, welchen, über dem Papst, das von den Aposteln strahlende Licht zu einer Glorie erhellt. Ein Sturmwind erhebt sich, und bläst in die Fahnen, welche die Träger kaum zu halten vermögen. Die Trompeter blasen zum Rückzuge. Die Pferde werden scheu und unbewuſstes Entsetzen scheint Menschen und Thiere bei dem Ungewitter zu ergreifen, das die göttliche Drohung verkündet. Im Hintergrunde zeigt das hinter einem Hügel hervorlodernde Feuer die Verwüstungen, welche die Barbaren auf ihrem Zuge hinterlieſsen.

Die Kleidung der Hunnen ist groſsentheils von der Tracht der Barbaren auf antiken Denkmälern entlehnt. Einige Reiter sind mit Schuppenpanzern, wie die Sarmaten auf der trojanischen Säule vorgestellt. *)

---

*) Auf dem Kupferstiche des Marc Antonio nach einer früheren Idee zu diesem Gemälde ist der Papst mit seinem Gefolge ganz im Hintergrunde vorgestellt. Den Vorgrund begreift nur Attila mit seinem Heere, und über demselben mitten im Bilde schweben die drohenden Gestalten der Apostel. Die letzteren erscheinen dadurch noch bedeutender als im Gemälde. Hingegen ist auf diesem der göttliche Beistand, den die Kirche in der Person ihres Oberhauptes gegen den Barbaren erhielt, anschaulicher, und dem Sinne der vorgestellten Sage entspre-

Das Gemälde von der Befreiung des h. Petrus zerfällt in drei Abtheilungen, die eben so viele Momente derselben Begebenheit vorstellen.

d. die Befreiung des h. Petrus.

Die mittlere, über dem Fenster, gewährt durch ein eisernes Gitter die Ansicht in das Innere des Gefängnisses. Der h. Petrus ruht schlafend auf dem Boden zwischen zwei an ihn mit Ketten gefesselten Wächtern, die stehend, auf ihre Lanzen gestützt, ebenfalls in Schlaf versunken sind. Ein Engel, dessen Glorie die Gegenstände erleuchtet, weckt den Apostel zu seiner ihm von Gott ertheilten Befreiung.

Vom Beschauer rechts führt der Engel den Apostel aus dem Gefängnifs die Treppe hinab, an deren Anfang sich zwei schlafende Krieger befinden. Auch hier erfolgt die Beleuchtung durch das von dem Engel strahlende Licht.

Vom Beschauer links sieht man die Wächter aus dem Schlafe erwachen, und die Flucht des Gefangenen bemerken. Auf dem Vorgrunde erhebt sich eine Treppe, wie auf der zuvor erwähnten Seite des Bildes. Hier verkündet ein Soldat, den Rücken zeigend, mit einer Fackel in der Hand, seinem so eben erwachten Gefährten die vorgefallene Begebenheit. Zwei andere Krieger erscheinen mehr im Hintergrunde. Der eine erhebt sich ebenfalls aus dem Schlafe: der andere eilt herbei, den Arm vor das Gesicht haltend,

---

chender ausgedrückt. Man sieht aus dem früheren Entwurfe auch, dafs es ursprünglich des Künstlers Absicht nicht war, Leo X. in der Person des h. Leo vorzustellen, weil er ihm sonst eine bedeutendere Stelle ertheilt haben würde. Vermuthlich war es jener Papst der diefs verlangte, und dadurch die im Gemälde getroffene Veränderung veranlafste. Den bedeutenden Gedanken, die himmlische Erscheinung für das Heer des Attila unsichtbar vorzustellen, hatte der Künstler noch nicht bei der ersten Idee zu diesem Bilde gefafst. Seine glückliche Darstellung zeigt, wie schon Ramdor (über Malerei und Bildhauerei in Rom) bemerkte, das Unrichtige der aus einer zwar scharfsinnigen, aber von Anschauung entfernten Verstandestheorie hervorgegangenen Behauptung Lessings, dafs die bildende Kunst nicht vermöge, Gegenstände als unsichtbar zu bezeichnen. Das Gegentheil hat Raphael auch in der Bekehrung des h. Paulus in den berühmten Tapeten erwiesen.

um es vor dem Scheine der erwähnten Fackel zu schützen, von der die Gegenstände hier erleuchtet werden. Die letztgedachte Figur erhält dabei noch ein schwaches Licht von dem halben Monde der zwischen Wolken erscheint.

Die Wächter hat der Künstler nicht in antiker Kriegerkleidung, die er sonst anzuwenden liebte, und auch hier angemessen sein würde, sondern im Costum seiner Zeit vorgestellt. In diese wollte er vielleicht dadurch den Gegenstand übertragen, der, nach Bellori's wahrscheinlicher Vermuthung, auf die Befreiung Leo's X. aus der Gefangenschaft der Franzosen deutet, in die er als Cardinal-Legat in der Schlacht bei Ravenna gerieth.

Zufolge der Anzeige im Fenster dieser Wand fällt die Vollendung dieses Gemäldes in das Jahr 1514, dem zweiten des Pontificats Leo's X.

Die betrachteten Wandgemälde dieses Zimmers, insbesondere die drei ersterwähnten, zeigen Raphaels Kunst im eigentlich Dramatischen, und demnach im Ausdruck starker Gemüthsbewegungen, da hingegen in den Werken der Stanza della Segnatura das Allegorische und Symbolische vorherrscht, dem das Dramatische nur dienstbar ist, und im Ausdruck sich die Stärke des Künstlers, vornehmlich in den ruhigeren Bewegungen der Seele zeigt. Der Styl der ersteren ist grofsartiger, aber weniger streng als in den letztgenannten.

Im Colorit dürfte die Frescomalerei der neueren Kunst nie gröfsere Vollkommenheit als in der Messe von Bolsena gezeigt haben. Die blühende Carnation dieses Gemäldes erinnert an die des Tizian. Die Farbengebung der Gruppe des Papstes im Attila ist nicht minder ausgezeichnet. Im Heliodor herrscht ein mehr brauner und dunkler Ton als in jenen beiden Bildern; und defswegen haben Einige sehr unrichtig die Ausführung nicht des Raphaels würdig gehalten, und sie dem Giulio Romano zugeschrieben. In der Befreiung des h. Petrus ist der Effect der Nachtbeleuchtung vortrefflich und dem höheren Style der Kunst angemessen dargestellt, dem eine Illusion von der Art, wie die Nachtstücke der Niederländer, ganz unentsprechend sein würde.

Sockelbilder.

Die Figuren in weifser Marmorfarbe, welche scheinbar das gemalte Gesims des Sockels tragen, sind bei der Restauration des Maratta übermalt, auch zum Theil ergänzt worden, jedoch ohne dadurch gänzlich ihren ursprünglichen Charakter zu verlieren. Sie sind der Ueberflufs mit einem Füllhorn; — eine Roma mit der Bildsäule der Siegesgöttin in der Hand; — die Religion mit einer Gluthpfanne zum Sinnbild der göttlichen Liebe; — der Weinbau mit einem Traubengefäfse; — der Schiffbau mit einem Ruder; — und andere ähnliche Vorstellungen, die vermuthlich schmeichelhafte Anspielungen auf die Regierung der Päpste Julius II. und Leo's X. enthalten. Die kleinen zwischen ihnen befindlichen historischen Bilder in Bronzefarbe sind von der Erfindung des Maratta, der ihre Gegenstände nach der Bedeutung jener allegorischen Figuren bestimmte.

III. Stanza dell' Incendio.

Wir gehen nun zur Betrachtung des Zimmers über, welches von seinem vorzüglichsten Gemälde den Namen Stanza dell' Incendio führt.

1. Deckengemälde von Pietro Perugino.

Die Deckengemälde sind Werke des Pietro Perugino. Raphael hat aus Achtung für seinen Lehrer ihre Zerstörung verhindert. Sie stellen in vier runden Bildern folgende Gegenstände vor. Gott Vater mit Engeln umgeben; — Christus in einer Glorie von Engeln, und unten zwei weibliche Figuren; die eine ist durch die Wage als die Gerechtigkeit bezeichnet; die andere, ohne Attribut, stellt vielleicht ebenfalls eine Tugend vor; — der Heiland in der Mitte der Apostel, über ihm schwebt der ewige Vater; — und Christus zwischen zwei Heiligen und mehreren Engeln. Der übrige Raum der Decke ist mit Arabesken auf Goldgrund geschmückt. Man bemerkt unter ihnen mehrere Engel in Kindergestalt, und einige in Rundungen, auf blauem Grunde mit weifser Marmorfarbe gemalte Profilköpfe, welche römische Krieger und Kaiser vorzustellen scheinen.

Die Gegenstände der grofsen Wandgemälde sind merkwürdige Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und IV., die vermuthlich zur Hindeutung der Namensverwandtschaft Leo's X. mit diesen seinen berühmten Vorgängern zur Darstellung gewählt wurden. Wir betrachten sie in ihrer historischen Folge, in der sie vermuthlich auch verfertigt worden sind. Ihre Vollendung fällt nach der hierauf bezüglichen Aufschrift im Fenster in das Jahr 1517, das vierte des Pontificats Leo's X.

2. Wandgemälde.

Das Gemälde an der Wand des Fensters stellt den Schwur Leo's III. vor, durch den sich dieser Papst von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner in Rom bei Carl dem Grofsen verklagten. Die Scene ist das Innere einer Kirche, deren Gestalt aber nicht der alten Peterskirche entspricht, in der diese Begebenheit erfolgte. Hinter dem Altare, der sich in der Mitte des Bildes über dem Fenster erhebt, erscheint Leo III. in der Person Leo's X. Er legt, den Blick zum Himmel erhebend, die Hände auf das vor ihm geöffnete Evangelienbuch. Mehrere Bischöfe, mit ihren Mitren in den Händen, stehen ihm zu beiden Seiten. Hinter ihnen drängen sich Zuschauer in zahlreicher Menge herbei. Nach dem Hintergrunde, vom Beschauer links, hält ein weifs gekleideter Kirchendiener eine Krone in den Händen, vielleicht zur Hindeutung auf die Carl dem Grofsen zugedachte Kaiserwürde. Dieser ist vermuthlich in dem auf derselben Seite des Bildes vor den Bischöfen stehenden Manne vorgestellt, den eine goldene Kette, der Schmuck des Senators oder Patriciers von Rom, schmückt. *) Er ist, den Rücken zeigend, nach dem Papst gewendet, und zeigt auf ihn mit der Rechten. In einem anderen, der, ihm gegenüber, vom Beschauer rechts, den linken Arm auf die Hüfte stützt, läfst sich ein angesehener Diener des fränkischen Königs vermuthen. Wahrscheinlich gehören zu seinem Gefolge auch die Krieger und Kolbenträger, die den Vorgrund zu beiden Seiten des Fensters bilden, wo Stufen empor zum Altare führen.

a. Schwur Leo's III.

---

*) Wir folgen in dieser Vermuthung dem Montagnani.

b. Kaiserkrönung Carls des Grofsen.

Die Kaiserkrönung Carls des Grofsen, die, nach der Geschichte, wenigstens scheinbar, ohne sein Vorwissen, erfolgte, ist hier als eine vorbereitete päpstliche Function in Raphaels Zeitalter vorgestellt. Der Thron des Papstes erhebt sich im Innern der alten Peterskirche, vom Beschauer rechts, dem Hauptaltare gegenüber. Leo III. erscheint in der Person Leo's X., und als Carl der Grofse ist Franz I. vorgestellt, den dieser Papst, nach seiner freundschaftlichen Zusammenkunft mit ihm zu Bologna, vielleicht hier im Bilde durch Erhebung zur kaiserlichen Würde schmeicheln wollte, nach welcher damals die Könige von Frankreich strebten. Der Kaiser empfängt die Krone knieend von dem Oberhaupte der Kirche. Er ist, über seiner Waffenrüstung, mit einem goldbrocatenen Mantel bekleidet, und hält in der Linken den Reichsapfel und in der Rechten das Scepter, dessen Gipfel eine Lilie, das Wappenbild der gedachten Könige, schmückt. Der hinter ihm knieende Edelknabe, der eine Krone hält, zur Bezeichnung seiner königlichen Würde, in der er zur kaiserlichen gelangte, ist nach Vasari das Bildnifs des Neffen Leo's X., des nachmaligen Cardinals, Hippolytus von Medici. Vier Diakonen, der eine das Gefäfs mit dem heiligen Oel zur Salbung des Kaisers haltend, stehen dem Throne zur Rechten, oberhalb der Stufen, und zur Linken, unterhalb derselben, vier Bischöfe mit Mitren in den Händen. Zwei Geistliche rechts von ihnen, in rothen Mänteln mit weifsen Ueberschlägen, sind vermuthlich Geheime Kämmerer (Camerieri Segreti) des Papstes. Der Thron ist in einem weiteren Bezirke von Bischöfen und Cardinälen umgeben, die meistens sitzend vorgestellt sind. Auf dem Vorgrunde, wo sie zwei Reihen bilden, sitzen vor ihnen auf dem Fufsboden die Schleppenträger (Caudatarj) der Cardinäle. Hinter den Bischöfen, vom Throne rechts, nach dem Hintergrunde, befinden sich einige Krieger von des Kaisers Gefolge. Ein junger Mann unter ihnen, dessen Helm eine Krone schmückt, ist höchst wahrscheinlich einer von seinen Söhnen. *) Vom Beschauer

*) Am wahrscheinlichsten nach Montagnani's Erklärung Pipin

links erscheinen, auf einem erhöhten Chore, die päpstlichen Sänger. Auf dem Vorgrunde derselben Seite des Bildes sind auf einem Tische, neben dem Altare, silberne Gefäſse aufgestellt, die der Kaiser zum Geschenk für die Peterskirche bestimmte; und ähnliche Geschenke werden von einigen meist entblöſsten Dienern herbeigebracht, denen ein knieender Krieger anzudeuten scheint, sie vor dem päpstlichen Throne niederzulegen. *)

Die beiden zuletzt erwähnten Gemälde sind für den Geist minder ansprechend als die der zuvor betrachteten Zimmer. Die Darstellung des Ueblichen päpstlicher Functionen ist in ihnen vorherrschend über die Idee des Gegenstandes, und sie erhalten daher ihr vorzüglichstes Interesse durch die schöne Charakteristik der Köpfe, die meistens nach lebenden Personen gebildet scheinen. In Betreff von Raphaels eigenhändiger Ausführung des Gemäldes vom Schwur Leos III. wagen wir bei dem äuſserst ungünstigen Lichte dieses Bildes nicht eine Entscheidung zu fällen. In der Krönung Carls des Groſsen erlauben die vortrefflich ausgeführten und colorirten Köpfe, insbesondere der hinteren Figuren, keinen Zweifel an seiner Hand.

---

dem der Papst bei der Kaiserkrönung seines Vaters, Carls des Groſsen, die Salbung ertheilte.

*) Vasari erwähnt unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Bildnissen, das des Gianozzo Pandolfini, Bischofs von Troia, aber ohne Bezeichnung desselben. Sein Bericht von diesem und dem zuvor erwähnten Bilde (V. di Raffaello da Urbino T. V. p. 190) ist äuſserst verworren. Nach ihm ist in dem einen dieser Gemälde Leo X., der Franz I. zum König salbt, und in dem anderen die Krönung des letzteren von diesem Papste vorgestellt. Seine Beschreibung zeigt jedoch, daſs er nicht, wie Bottari (a. a. O.) zu glauben scheint, den letzterwähnten Gegenstand in dem Gemälde von dem Schwur Leo's III. sondern in der Krönung Carls des Groſsen zu erkennen meinte, die er, weil in diesem Bilde der Wiederhersteller des abendländischen Reichs in der Person Franz I. erscheint, für die Krönung dieses Königs von Leo X. nahm, obgleich dieselbe gar nicht statt gefunden hat.

Incendio del Borgio.

Das unter dem Namen Incendio del Borgo berühmte Gemälde ist in der bedeutenden Darstellung des Gegenstandes und der Wahl der dazu dienenden Motive eine der vortrefflichsten Compositionen Raphaels. Es stellt eine Feuersbrunst vor, die sich unter Leo IV. in der von ihm angelegten Vorstadt des Borgo ereignete, und, wie man sagt, von diesem Papst durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht ward.

Der Sturmwind, bei dem diese Feuersbrunst, der Erzählung zufolge, angenommen ist, erhöht das Fürchterliche des Ereignisses, das Schwierige menschlicher Rettung und das Bedeutende der göttlichen Hülfe durch den Papst, der im Hintergrunde auf der Loggia vor der Peterskirche zum Zeichen des Heils die Hand erhebt. Auf dem Vorgrunde, in der Mitte des Bildes, haben mehrere Frauen mit ihren Kindern sich in das Freie gerettet. Eine derselben, in nachlässiger Kleidung, mit aufgelöstem Haar, treibt mit ängstlicher Eil und Schrecken zwei nackte Kinder vor sich her: das eine weint, das andere, ein Mädchen, zittert vor Furcht und Kälte. Eine andere hebt flehend zum Papst die Hände empor, und eine dritte ermahnt ihr Kind, ihn ebenfalls um Hülfe anzurufen. Obgleich nur vom Rücken gesehen, zeigen doch diese beiden Figuren den sprechendsten Ausdruck; insbesondere aber ist die Einfalt, mit der das Kind kniend die Hände zum Bitten faltet, vortrefflich ausgedrückt. Die vierte, deren Kind in ihrem Schofse ruht, ist mit schreckenvollem Staunen nach den Personen gewandt, die sich, vom Beschauer links, aus einem brennenden Hause retten. Eine junge Frau, noch innerhalb desselben, reicht, über die Mauer hinab, ihren Säugling einem Manne, vermuthlich dem Vater, zu, der sich zum Auffassen des Kindes auf den Fufszehen mit ausgestreckten Armen erhebt. Nur dafs es nicht falle, scheint der Mutter ängstliche Sorge, ohne Rücksicht auf ihre eigene Gefahr, vor den sie umgebenden Flammen. *)

*) Diese schöne und rührende Episode erinnert an die vortreffliche Stelle des Dante, in welcher der Dichter die väterliche Liebe schildert, mit der ihn Virgil der Verfolgung der Teufel entrifs.

Daneben läſst sich ein Jüngling von der Mauer des Gebäudes hinab. Ein anderer, von starkem Gliederbau, trägt aus demselben seinen alten Vater auf den Schultern. Neben ihm geht ein Knabe, und hinter ihm ein altes Weib, die einige aus dem Feuer gerettete Kleider tragen. Wenn der Künstler, wie sich vermuthen läſst, bei dieser Gruppe an die Beschreibung Virgils von der Flucht des Aeneas aus dem Trojanischen Brande dachte, so hat er diese Episode sehr glücklich und ohne dem Gegenstande fremdartig zu scheinen, hier anzuwenden gewuſst.

Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer rechts, sind einige Personen im Löschen begriffen. Eine Frau reicht einem Manne, der auf der Treppe vor einem mit Säulen geschmückten Gebäude steht, ein volles Gefäſs empor, und erhält von ihm ein leeres zurück. Sie scheint dabei zur Eil eine andere anzutreiben, die von den Stufen eines auf dem Bilde nicht sichtbaren Gebäudes herabkommt, um Wasser in zwei Gefäſsen herbeizubringen, von denen sie das eine in der Hand, und das andere auf dem Kopfe trägt. Die von starkem Winde bewegten Gewänder dieser beiden Figuren sind vortrefflich.

Im Hintergrunde sind auf dem durch Stufen erhöhten Platze der alten Peterskirche mehrere Personen versammelt, welche den Papst um Hülfe flehen. Die päpstliche Loggia ist die in unserer Beschreibung der alten Peterskirche erwähnte, die unter Alexander IV. vollendet, und unter Paul V. zerstört ward. Hinter ihr erscheint die Vorderseite der gedachten Kirche. Das vorerwähnte Gebäude mit jonischen Säulen, vor dem sich die mit Löschen beschäftigten Personen befinden, ist, nach Bellori, ein Rest des alten Roms, der zu Raphaels Zeiten noch im heutigen Rione del Borgo

---

Lo Duca mio subito mi prese
Come la madre, ch' al rumore è desta
E vede presso a se le fiamme accese:
Che prende il figlio, e fuge, e non s'avvesta
Avendo più di lui che di se cura,
Tanto che solo una camicia vesta.
Inferno Cant. XXIII, vers. 37 — 42.

stand. *) Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer links, sieht man die noch auf dem Campo Vaccino vorhandenen drei korinthischen Säulen von dem sogenannten Tempel des Jupiter Stator.

Die Ausführung dieses Werkes entspricht nicht der Vortrefflichkeit der Erfindung. Sie ist nach unserer Meinung nicht von Raphaels Hand. Mengs scheint sie ihr zugeschrieben zu haben, da er in diesem Gemälde eine bedeutende Vernachlässigung des Künstlers in Betreff des Colorits bemerkte. Gewiſs ist hier die Farbengebung unter den unbezweifelt von ihm selbst ausgeführten Frescomalereien. Von der nicht ganz glücklichen Nachahmung des Michelagnolo, im Styl der Zeichnung, haben wir an einem andern Orte bereits gesprochen. Sie erscheint vornehmlich in den nackten männlichen Figuren vom Beschauer links. Der starke Gliederbau der Frauen entspricht dem Charakter des weiblichen Geschlechtes in dem jenseits der Tiber liegenden Theile von Rom, wo sich die dargestellte Begebenheit ereignete.

d. der Sieg über die Saracenen.

Der Gegenstand des letzten Gemäldes dieser Folge ist der Sieg über die Saracenen bei Ostia, unter Leo IV. Dieser Papst erscheint in der Person Leo's X., vom Beschauer links, unweit dem Seeufer, am Ausflusse der Tiber. Von den hier befindlichen architektonischen Fragmenten, vermuthlich Resten des alten Ostia, dient ihm ein Postament zum Thron. Er dankt, mit emporgehobenem Blick, Gott für den erhaltenen Sieg. Hinter ihm bemerkt man, unter den Personen des päpstlichen Hofes, zuvörderst den Cardinal Julius von Medici, nachmaligen Papst Clemens VII., und dann den Cardinal Bibiena. Vom Beschauer rechts sind die im Treffen gefangenen Saracenen gelandet. Sie werden von den Christen gebunden und genöthigt sich vor dem Oberhaupte der Kirche zu beugen. In der Ferne erscheint der Hafen der Stadt. Hier sieht man die Flotte, und mehrere mit den Fluthen ringende Menschen, die beim Treffen in's Wasser fielen. Am jenseitigen Ufer sind zwei

---

*) Presso le Case de' Sassoni: also im ehemaligen Bezirk der Sachsen, der heutigen Via del Borgo di S. Spirito.

christliche Reiter noch mit den Ungläubigen im Gefechte begriffen. Die Ausführung dieses sehr verdorbenen Gemäldes, ist unstreitig nicht von Raphaels Hand.

Sockelbilder.

Die ursprünglich von Giulio Romano *) ausgeführten Sockelbilder sind nun vielmehr als Werke des Carlo Maratta zu betrachten. **) Ihre Gegenstände sind die um die römische Kirche besonders verdienten Fürsten, Ferdinand der Katholische, König von Spanien; der Kaiser Lothar; Gottfried von Bouillon, König von Jerusalem; Aistolph, König von England, der im Pontificat Leo's IV. sein Reich den Päpsten zinsbar machte; Carl der Grofse und Constantin der Grofse. Diese in Bronzefarbe gemalten Figuren erscheinen zwischen Hermen in weifser Marmorfarbe, die je zwei und zwei über ihnen Zettel halten, auf denen ihre Namen und in jener Beziehung verdienstlichen Handlungen angezeigt sind. Die Worte über der Figur Carls des Grofsen: Dei non hominis est Episcopos judicare, erwiederte demselben die römische Geistlichkeit, als er die Anklage gegen Leo III. untersuchen wollte; und beziehen sich daher auf das obere Gemälde, welches den Schwur vorstellt, den dieser Papst zu seiner Rechtfertigung leistete. Das Andenken des um den päpstlichen Stuhl so verdienten Königs Pipin ist nur durch eine Schrift über dem Kamin dieses Zimmers verewigt.

Holzarbeiten.

Noch sind, in den betrachteten Zimmern, die hölzernen Thüren zu bemerken. Ihre schönen Schnitzarbeiten, welche Gran Barile auf Raphaels Veranstaltung verfertigte, ***) stellen Kinder, Thiere, Blumen- und Fruchtgewinde, und Laubwerk, im Geschmack der Arabesken, vor. Der Name und das Wappen Leo's X. zeigt ihre Verfertigung im Ponti-

---

*) Vasari V. di Giulio Romano. T. VII. p. 198.

**) Nach den oben angeführten Nachrichten von der Restauration des Maratta, war zur Zeit derselben die untere Hälfte der Figuren der hier vorgestellten Fürsten gänzlich zu Grunde gegangen, und von zweien derselben nicht einmal die Stellung mehr zu erkennen. Die Hermen hatten durch spätere Uebermalung ihre ursprüngliche Gestalt verloren.

***) Vasari V. di Raffaele T. V. p. 297.

ficat dieses Papstes. *) Die Fensterladen werden ebenfalls dem Barile zugeschrieben, scheinen uns aber von der Hand eines minder vorzüglichen Meisters. An der inneren Seite der Thüren der beiden Eingänge zur Stanza della Segnatura befinden sich mit gefärbtem Holz eingelegte Arbeiten (Lavori d'Intarsia) von Fra Giovanni da Verona, einem berühmten Künstler in diesem Fache zu Raphaels Zeiten. **) Ihre Gegenstände sind Gebäude, musikalische Instrumente und Baraballa von Gaëta auf dem Wege zum Capitol, um daselbst die Dichterkrone zu empfangen. Man liest seinen Namen auf der Decke des Elephanten, der ihn auf einem Sessel trägt, welchen Sphinxe an den Seitenlehnen verzieren. Er ist mit einer Art von römischer Toga bekleidet, trägt eine zugespitzte, mit Lorbeeren bekränzte Mütze auf dem Haupt, und hält in der Hand einen grofsen Lorbeerzweig. ***)

---

*) Das Schnitzwerk an der Thür des Einganges von der Stanza della Segnatura zu der Stanza dell' Incendio, wurde bei der Restauration des Carlo Maratta nach dem Vorbilde des ursprünglichen, welches sehr verdorben war, verfertigt.

**) Vasari a. a. O. p. 265.

***) Baraballa da Gaeta war ein elender Versmacher, der sich für einen grofsen Dichter hielt. und defswegen zur Kurzweil am Hofe Leo's X. diente. Da er nach der Ehre strebte, wie einst Petrarca, auf dem Capitol zum Dichter gekrönt zu werden, so veranstaltete der Cardinal Bibiena ihm zum Scherz hierein zu willfahren. Er trat, mit einer römischen Toga bekleidet, am Feste der heiligen Cosmus und Damianus, von dem Vatican seinen Weg dahin auf dem Elephanten an, den Leo X. von dem Könige von Portugal zum Geschenk erhalten hatte, und der Papst selbst sah ihn aus einem Fenster seines Palastes aufsteigen. Leider aber konnte er nicht zum gewünschten Ziele gelangen, weil der Elephant, als der feierliche Zug bei der Engelsburg anlangte, durch das ihn umgebende Getümmel scheu ward, und daher der Dichter froh sein mufste, noch zu rechter Zeit von seiner Höhe wieder herabsteigen zu können. Siehe Paul Jovius V. Leon. X. lib. IV., wo auch von der Verewigung dieser Begebenheit, durch das oben angeführte Bild, gesprochen wird.

IV. Saal Constantins. (Sala di Constantino.)

Der Saal Constantins, der diesen Namen von den hier vorgestellten Gegenständen aus dem Leben dieses Kaisers führt, mifst in der Länge 82, und in der Breite 58 Palm. Raphaels Zeichnungen zu den Gemälden, die seine Wände schmücken, unternahmen sogleich nach dem Tode desselben seine Schüler und Erben, Giulio Romano und Francesco Penni auszuführen. Aber nach dem bald darauf erfolgten Ableben Leo's X. ward von seinem Nachfolger Hadrian VI., mit andern Kunstarbeiten in Rom, auch diese eingestellt, und ihre Vollendung erfolgte daher erst im Pontificat Clemens VII. Giulio Romano, der darüber die Aufsicht führte, hatte, aufser dem genannten Penni, auch den Raffaele dal Colle zu Gehülfen. Er erlaubte sich dabei mehrerer Veränderungen in den Compositionen seines Lehrers, wählte auch — wie wohl zu billigen sein möchte — die Frescomalerei anstatt der Oelfarben, mit denen Raphael diese Gemälde auszuführen gedachte, liefs jedoch zwei bereits in Oel gemalte Figuren stehen.

Die Gegenstände der vier grofsen historischen Gemälde, die in diesem Saale den Anschein von an der Wand befestigten Tapeten haben, enthalten die zur Begründung der sichtbaren Oberherrschaft der Kirche bedeutendsten Begebenheiten aus dem Leben Constantins des Grofsen.

1. die Erscheinung des Kreuzes.

Das erste, in der historischen Folge, stellt den gedachten Kaiser vor, der eine Rede an seine Soldaten hält, um ihnen die Erscheinung des Kreuzes und den dadurch verheifsenen Sieg über den Maxentius zu verkünden. Er ist, vom Beschauer links, vor dem kaiserlichen Zelte, stehend auf einem Tribunale vorgestellt. Seine Figur ist nicht sonderlich bedeutend. Hingegen herrscht viel Leben in den Kriegern, die sich um ihn versammeln, *) theils auf seine Worte hörend, theils das am Himmel erschei-

*) Der schwebende Drache, in dem Montagnani die Vorbedeutung des Unterganges des Tyrannen Maxentius zu erkennen meint, ist ein Feldzeichen in dieser Gestalt, welches ein unter diesen Kriegern befindlicher Draconarius hält.

nende Kreuz betrachtend, bei dem man in griechischer Sprache die Worte liest: in diesem siege. Mehr im Hintergrunde eilen Soldaten herbei, um dieses Wunder dem Kaiser zu verkünden. In der Ferne sieht man die Tiber mit dem Pons Aelius, die Mausoleen des August und Hadrian, und eine Pyramide, vermuthlich das sogenannte Grabmal des Romulus, das bis auf die Zeiten Alexanders VI. stand.

Die weder dem Gegenstande angemessene noch in ihrer Erscheinung erfreuliche Episode des nackten Zwerges, der sich, auf dem Vorgrunde vom Beschauer rechts, den Helm aufsetzt, ist von der Erfindung des Giulio Romano, der dieses Gemälde ausführte. Man erklärt ihn für den Zwerg des Cardinals Hippolytus von Medici, Gradasso Berettai von Norcia, der, wegen seiner Häfslichkeit, in einem Gedicht des Berni ironisch gepriesen wird. *) Die beiden neben dem Kaiser stehenden Knaben, die an Edelknaben des Mittelalters erinnern, von denen der eine einen Helm, der andere ein Schwert hält, sind, so wie die Engel, welche das Kreuz tragen, ebenfalls Zusätze des gedachten Künstlers. Auch sind von ihm, um Platz für den Zwerg zu gewinnen, die auf dieser Seite herbeieilenden Krieger mehr als in Raphaels Zeichnung, zurückgestellt worden. **)

s. Die Schlacht Constantins.

Die Schlacht Constantins mit dem Maxentius, bei der Milvischen Brücke bei Rom, ist nicht allein unter den Gemälden dieses Saals das vorzüglichste, sondern überhaupt

*) Il primo libro delle Opere burlesche di M. Francesco Berni etc. p. 42.

**) Die angeführten Abweichungen von der ursprünglichen Idee dieses Bildes gründen sich auf Richardsons Bericht von Raphaels Originalzeichnung, die sich zur Zeit dieses Schriftstellers in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befand. In Betreff des Zwerges äufsert er die nicht unwahrscheinliche Vermuthung, dafs Giulio Romano von seinen Obern, vielleicht von dem Papst selbst, ihn vorzustellen genöthigt ward. Er und Taja (Descriz. del Palazzo Vaticano) sind unseres Wissens die ersten, die ihn für den Gradasso, allerdings mit Wahrscheinlichkeit, jedoch vermuthlich ohne historische Zeugnisse, erklären.

überhaupt eine der bewunderungswürdigsten Compositionen Raphaels, und unter den Darstellungen kriegerischer Begebenheiten ein einziges Werk. Seine Vortrefflichkeit kann anschaulicher werden durch Vergleichung mit den Schlachtengemälden des Le Brun und andern späteren Künstlern, die zwar reich an Stellungen und Gruppen, aber arm an Ideen sind, und des tiefen Ausdrucks der Seele und der Motive entbehren, wodurch Gegenstände dieser Art den Charakter des Tragischen erhalten, welches neuere, vornehmlich französische Maler, durch das Gräſsliche zu erreichen wähnen.

Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges, welcher mit Constantins Herrschaft die des Christenthums begründete. Die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Hier erscheint der Kaiser, an der Spitze seines Heeres. Sein Roſs, im stolzen Gefühle den Sieger zu tragen, schreitet über niedergeworfene Feinde. Ihm folgen die Träger der Fahnen, auf denen sich das triumphirende Kreuz erhebt, und die zur Schlacht und zum Siege blasenden Trompeter. Engel schweben über ihm zum Zeichen des göttlichen Beistandes. Zwei Reiter kommen ihm entgegengesprengt mit Häuptern erschlagener Feinde. Ein Dritter zeigt ihm den mit seinem Pferde in den Strom gefallenen Maxentius, gegen den er den Speer erhebt, während derselbe im Ausdruck der Verzweiflung eines Tyrannen und Bösewichts mit den Fluthen des Wassers ringt, und die letzten vergeblichen Kräfte dem Untergange zu entgehen zeigt.

Am Ufer wehrt sich ein Reiter des besiegten Heeres, in nachtheiliger Lage, auf seinem durch eine tiefe Wunde niedergesunkenen Pferde, mit äuſserster Hartnäckigkeit gegen einen das Schwert auf ihn zückenden Krieger. Sonst ist hier nur Flucht und Niederlage. Im Flusse sind zwei mit Flüchtigen angefüllte Fahrzeuge. Das eine beginnt unter der Last der Menschen zu sinken, die bei dieser sie bedrohenden Gefahr auch den Pfeilen der am Ufer stehenden Bogenschützen ausgesetzt sind, gegen die sie sich mit ihren Schilden bedecken. Auf dem anderen wehrt, um es vor dem Sinken zu bewahren, ein Krieger zwei schwim-

mende Gefährten ab, die es ersteigen wollen. Im Hintergrunde zieht ein Theil des siegenden Heeres über die Milvische Brücke nach Rom.

Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer links, erscheint noch im Schlachtgewühl, der Kampf um Leben und Tod. Hier fällt ein Krieger des Fufsvolkes in die Zügel des gegen ihn ansprengenden Reiters. Ein anderer, niedergedrückt von seinem Gegner auf ein gesunkenes Pferd, sucht, auf ihn sein Schwert zückend, den Todesstreich zu entfernen, den er ihm zu geben begriffen ist. Ein dritter wird beim Herabfallen vom Pferde, an dessen Mähne er sich zu halten strebt, von einem feindlichen Reiter mit dem Speer durchbohrt. Am Ende des Bildes erhebt ein alter Krieger einen todten Jüngling, der eine Fahne trug, wehmuthsvoll vom Schlachtfelde; eine vortreffliche und mit Recht bewunderte Gruppe. Vielleicht ist in ihr Vater und Sohn vorgestellt, die in dieser unter Mitbürgern erfolgten Schlacht das Verhängnifs zwang, sich in feindlichen Heeren entgegen zu stehen; und nach dieser Ansicht würde diese Episode auf die Bewaffnung der nächsten Verwandten gegen einander, die traurigsten Ereignisse der bürgerlichen Kriege deuten. Die Ferne zeigt die Gegend bei der Milvischen Brücke, dem heutigen Ponte Molle.

Dieses Gemälde mifst in der Länge 50 und in der Höhe 22 Palm. Die Ausführung von Giulio Romano ist der Erfindung würdig. Die Zeichnung ist durch Richtigkeit und Bestimmtheit nicht minder ausgezeichnet, als durch den Ausdruck der Seele und des Lebens in den menschlichen Figuren und Pferden. Das römische Costume in Kleidung und Waffen ist genau beobachtet, aber nicht sclavisch von antiken Denkmälern entnommen, sondern malerisch, mit Geschmack und Phantasie behandelt. Die Farbe, die in das Graue und Kalte fällt, verdient weniger Lob; desto mehr hingegen die meisterhafte Behandlung des Pinsels, durch welche die sorgfältigste Ausführung leicht und ohne Mühe hervorgebracht scheint. Giulio Romano hat in Raphaels Composition weder Figuren verändert, noch welche von sei-

ner Erfindung hinzugesetzt, hingegen aber mehrere weggelassen. *)

Die Taufe Constantins ist, nach der auf den untergeschobenen Acten des h. Sylvester beruhenden Sage, in der Taufkapelle des Laterans vorgestellt. Die Säulen erscheinen hier von grauem Granit, nicht von Porphyr, wie in diesem noch vorhandenen Gebäude. In der mittleren Tiefe, zu der einige Stufen hinabführen, erfolgt die heilige Handlung. Der Papst Sylvester, in der Person Clemens VII. vorgestellt, giebt dem vor ihm knienden Kaiser mit der Rechten die Taufe, indem er die Linke auf ein geöffnetes Buch legt, welches ein Geistlicher hält. Man liest in demselben: Hodie Salus Urbi et Imperio facta est. Ein Kirchendiener hält ein Tuch, um den Kaiser nach der Taufe abzutrocknen, und ein Diaconus auf einer Schüssel das Fläschchen mit dem heiligen Oel, zu seiner bevorstehenden Salbung. Auf den Stufen sitzt ein Edelknabe mit des Kaisers Schwert, Schild und Panzer. Unter den nach dem Hintergrunde erscheinenden Figuren befinden sich zwei Knaben mit Leuchtern, der Kreuzträger (Crucifero), bei dem der Baldachin des Papstes hervorragt, und ein bejahrter fast ganz entblöſster Mann, der zwei Knaben, vermuthlich zur

3. Die Taufe Constantins.

*) Wir gründen uns hierin ebenfalls auf den Bericht des Richardson, der Raphaels Zeichnung auch zu diesem Gemälde kannte. Sie war zu seiner Zeit zu Paris in der Sammlung des Crozat, wohin sie aus dem Besitz des Grafen Malvasia zu Bologna gekommen war. Der Letztere spricht von ihr in seiner Felsina Pittrice (Vita di Antonio Caracci Part. III. p. 522), und bei ihm sah sie, dem Bellori zufolge (Descrizione delle Immagini dipinte da Rafaelle da Urbino etc. p. 38), der bekannte Maler Andrea Sacchi. Es frägt sich, ob sie dieselbe sei, die sich ehemals im Palast Borghese befand, und für Original gehalten ward.

Unter den von Giulio Romano weggelassenen Figuren bemerkt Richardson einen Fahnenträger und zwei andere Figuren, die sich im Flusse durch Schwimmen zu retten suchen. Im Hintergrunde sollte, nach Raphaels Idee, eine perspectivisch hinausgehende Gebirgkette mit mehreren Schluchten erscheinen, in welcher sich kämpfende Krieger von da mit den vorderen Figuren verbinden.

Taufe herbeiführt. An beiden Enden des Bildes sind zwei oberhalb der Stufen stehende Figuren zu bemerken. In der einen, vom Beschauer rechts, ein junger Mann in römischer Kriegskleidung, den die Krone als eine fürstliche Person bezeichnet, läſst sich Crispus, Constantins Sohn, vermuthen, der, wie die Sage behauptet, mit seinem Vater von dem Papst Sylvester die Taufe erhielt. Die andere, vom Beschauer links, ein ältlicher Mann, in schwarzer, der Zeit des Künstlers entsprechender Kleidung, ist vermuthlich der, nach Vasari auf diesem Gemälde vorgestellte Rhodiserritter und Hofcavallier (Cavalierino) Clemens VII., Niccolo Vespucci. *) Die Aufschriften unter den beiden letzterwähnten Figuren: Labacrum Renascentis Vitae C. Val. Constantini, und: Clemens VII. Pont. Max. a Leone X. coeptum consumavit, beziehen sich auf die hier vorgestellte Begebenheit, und auf die von Leo X. unternommene und unter Clemens VII. vollendete Restauration des Baptisteriums der Laterankirche.

Die Ausführung dieses Gemäldes wird dem Francesco Penni, il Fattore genannt, zugeschrieben. Sie ist weit schwächer als in den zuvor betrachteten Bildern dieses Saals.

4. Die Schenkung Roms an den Papst.

Das letzte Gemälde dieser Folge stellt Constantin den Groſsen vor, welcher, nach der auf der angeblichen Schenkungsacte beruhenden Sage, dem Papst die Herrschaft von Rom ertheilt. Die Scene ist das Innere der alten Peterskirche. Der h. Sylvester erscheint, auf dem päpstlichen Throne im Mittelgrunde des Bildes, vom Beschauer links. Der Kaiser überreicht ihm knieend die goldene Bildsäule einer Roma und empfängt dafür den apo-

*) Die Worte des Vasari sind: e fra molti famigliari del Papa, che vi ritrasse (Giulio Romano) similmenti di naturale, vi ritrasse il Cavalierino, che allora governava Sua Santità, Mess. Niccolò Vespucci Cavaliere de Rodi. (Vita di Giulio Romano T. VII. p. 205) Montagnani liest anstatt Cavalierino: Cavalierini, macht daraus einen Eigennamen, und eine von dem Niccolo Vespucci verschiedene Person. Nach seiner auf diesem sonderbaren Irrthume beruhenden Erklärung ist der angebliche Cavalierini in dem schwarz gekleideten Manne, Vespucci hingegen in der Figur vorgestellt, in der wir den Crispus zu erkennen glauben.

stolischen Segen. Er ist in antiker Rüstung vorgestellt: die meisten übrigen Figuren zeigen das Costume der Zeit des Malers. Die päpstliche Schweizergarde erscheint fast in derselben Tracht wie gegenwärtig. Unter den nach dem Hintergrunde gegen den Thron stehenden Personen ist ein Mann zu bemerken, der ein Kreuz auf der Brust, und einen schwarzen Mantel mit weifsem Pelze aufgeschlagen trägt. Bellori erklärt ihn für den Grofsmeister aus der Flavischen Familie des angeblich von Constantin gestifteten Ordens des h. Georgius. *) Unter den zahlreichen Zuschauern befinden sich, auf dem Vorgrunde, schöne weibliche Figuren. Ein Knabe, der auf einem Hunde, mit ihm spielend, sitzt, ist eine anmuthige, aber hier, im Inneren einer Kirche, wohl nicht angemessene Episode. Die Worte an den beiden vordersten Säulen des Gebäudes: Jam tandem Christum profiteri licet, und Ecclesiae Dos a Constantino tributa, beziehen sich auf das von ihm zu Gunsten der Christen erlassene Edict, und auf die in der vorgestellten Begebenheit der Kirche ertheilte Schenkung.

Die Ausführung dieses Bildes ist, nach der gewöhnlichen Annahme, von der Hand des Raffaele dal Colle und unstreitig vorzüglicher als im zuvor betrachteten Gemälde von der Taufe. Auch in der Composition dürfte man nicht anstehen, demselben den Vorzug vor jenem zu ertheilen, in

---

*) Vasari (V. di Giulio Romano T. VII. p. 205) erwähnt, aber, wie gewöhnlich, ohne Bezeichnung, unter den auf diesem Gemälde befindlichen Bildnissen, den Giulio Romano, Baldassare Castiglione, Pontano und Marullo. Den Castiglione glaubt Montagnani in dem am Ende des Bildes, vom Beschauer rechts stehenden Jünglinge, im Costume der Zeit des Künstlers, zu erkennen. Er zeigt ein Alter von kaum zwanzig Jahren. Castiglione hingegen, geboren 1478, war zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes, die um das Jahr 1524 fällt, 46 Jahr alt, und kann demnach unmöglich in dieser Figur vorgestellt sein. Für den Giulio Romano erklärt Montagnani den auf derselben Seite des Bildes, hinter der zweiten der vordersten Säulen, erhaben stehenden Mann, der seine Mütze vom Haupte zieht. Er scheint bedeutend älter als 32 Jahre, in denen sich damals der gedachte Künstler befand.

dem, wie in dem Schwur Leo's III. und der Krönung Carls des Grofsen, das, so zu sagen, Beschreibende einer Function sehr vorherrschend ist. Die Veränderungen von Raphaels Idee, welche auch diese beiden Bilder vermuthlich erlitten haben, sind nicht bekannt. *)

Zwischen den betrachteten historischen Gemälden befinden sich Figuren heiliger Päpste aus den frühern christlichen Zeiten. Die Unterschriften ihres Namens, vermuthlich aus späterer Zeit, verrathen Unrichtigkeiten ihrer Bezeichnung. **) Sie erscheinen auf Thronen sitzend, in Beglei-

---

*) Von wem ihre Ausführung herrührt, wissen wir nicht historisch. Vasari nennt im Leben des Giulio Romano die sämmtlichen bisher betrachteten Gemälde Werke dieses Künstlers, wahrscheinlich aber nicht in Beziehung auf die Ausführung im eigenhändigen Verstande, sondern auf die Leitung nnd Verfertigung der Cartons derselben. Denn im Leben des Francesco Penni spricht er von der Theilnahme dieses Künstlers an der Ausführung dieser Gemälde, und an einem andern Orte (V. di Cristoforo Gherardi T. VIII. p. 135) auch von der des Raffaele dal Colle, eines Schülers des Giulio Romano. Gewifs kann dem letzteren die Taufe nicht zugeschrieben werden; weit eher hingegen die Schenkung Roms, wegen ihrer vorzüglicheren Ausführung. Jedoch scheint in diesem Bilde die Farbe und Art zu malen ebenfalls von der seinigen verschieden. Die Erscheinung des Kreuzes und die Schlacht sind als unstreitige Werke von ihm zu betrachten.

**) Der h. Petrus, den die Schlüssel bezeichnen, ist ohne Namen. Auf ihn folgen, nach den Unterschriften, Clemens I., Sylvester I., Urban I., Damasus I. und Leo I. Beim darauf folgenden Papst befindet sich die personificirte Stärke, mit der Unterschrift Fortitudo S. Sylvestri. Der h. Sylvester wäre demnach zweimal hier vorgestellt; und da dieses nicht angenommen werden kann, so ergiebt sich daraus eine Unrichtigkeit in der Namensbezeichnung.

Montagnani erklärt den auf Clemens I. folgenden Papst für Alexander I., und den durch die Stärke bezeichneten, für Felix II., um eine richtige chronologische Folge in diesen Figuren herauszubringen. Wir zweifeln, ob diese der Künstler so strenge beobachtete. Die Stärke kann auf die Legende des von dem h. Sylvester bezwungenen Drachen gedeutet werden, und wäre daher diesem Papst nicht unangemessen.

tung von Engeln, zwischen Tugenden und andern allegorischen, auf die Religion bezüglichen Figuren, die ebenfalls sitzend vorgestellt und mit Namen bezeichnet sind. Zwei derselben, die Gerechtigkeit und Sanftmuth (Justitia und Comitas) sind in Oel gemalt. Nach Vasari *) wurden sie unmittelbar nach Raphaels Tode, noch im Pontificat Leo X., von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt. Später hat man ihre Ausführung dem Raphael zugeschrieben. Wir sind zwar geneigt, der Angabe des Vasari beizutreten, halten es aber nicht für unwahrscheinlich, dafs Raphael ihnen Cartone von seiner Hand und nicht nur Skizzen wie zu den übrigen dieser Gemälde hinterliefs. Denn mehr als in diesen nähert sich ihr Styl dem seinigen, aber allerdings, wie er in der Transfiguration erscheint, wo er, nach unserer Ansicht, auf den nachmaligen Verfall der Kunst deutet. Insbesondere erinnern die Gewänder, vornehmlich aber in der Figur der Comitas, an den formlosen Faltenwurf späterer Künstler. Bei der Gerechtigkeit befindet sich ein Straufs, ein ihr ungewöhnliches Attribut. **)

Auch in dem Kopfe des Papstes Urbanus, der einen vorzüglicheren Meister als das Uebrige verräth, hat man Raphaels Hand zu erkennen geglaubt. Ein hinlänglicher Grund dagegen ist schon der Umstand, dafs er in Fresco und nicht in Oel gemalt ist, wie dieser Künstler die Malereien dieses Saals auszuführen gedachte. Wahrscheinlicher ist er daher dem Giulio Romano zuzuschreiben, dessen Kunstvermögen auch die allerdings vorzügliche Ausführung dieses Kopfes nicht

---

Der Papst beim Eingange, rechts vom h. Petrus, ist ebenfalls ohne Namen. Die bei ihm befindliche Frau mit einem Donnerkeile, der auf den Bannstrahl der Kirche zu deuten scheint, läfst in ihm Gregor VII. vermuthen, der sich dieser geistlichen Waffe zuerst gegen die Kaiser bediente.

*) V. di Giulio Romano T. VII. p. 202.

**) Nach Montagnani soll es andeuten, dafs, wie der Straufs — nach der Behauptung der Naturkundigen des Alterthums — für seine Eier keine weitere Sorge trägt, auch der Richter, bei Verwaltung der Gerechtigkeit, auf seine eigenen Kinder keine Rücksicht nehmen soll!

übersteigen dürfte. In den meisten Päpsten und auf sie bezüglichen Figuren ist die Ausführung zu mittelmäfsig für diesen ausgezeichneten Maler. Die Erfindung zeigt in mehreren nichts von Raphaels Geist, und scheint ihm daher nicht zugeschrieben werden zu können.

Zwischen den Päpsten, über den gedachten allegorischen Personen, sind auf Pfeilern stehend, männliche und weibliche Figuren, die das Gesims unter dem Deckengewölbe zu tragen scheinen. Unter ihnen befinden sich, an der Wand des Gemäldes von der Taufe Constantins, zwei Figuren des Sonnengottes, und zwei andere der Diana. Von diesen hält jede eine Glaskugel, auf die sich das beigefügte Motto: Candor illaesus bezieht. *) Bei den übrigen ist das Joch mit dem Motto Suave, das mehrerwähnte Sinnbild der Mediċäer, zu bemerken.

Sockelbilder.

Die Malereien am Sockel sind bei der Restauration des Maratta übermalt und ergänzt, zum Theil auch, nach dem gänzlichen Untergange der ursprünglichen, ganz neu gemalt worden. **) Bei den Cariatiden unter dem gemalten Gesims bemerkt man, aufser der

*) Dieses Sinnbild wurde von Clemens VII., als Cardinal, bei Gelegenheit der im Pontificat Hadrians VI. in Florenz gegen ihn angestifteten Verschwörung angenommen. Es erfand es sein Schatzmeister Domenico Buoninsegni, der bemerkt zu haben glaubend, dafs die in einer Glaskugel gesammelten Sonnenstrahlen alle Dinge, mit Ausnahme der von weifser Farbe verbrennen, eine solche Kugel zum Sinnbilde der Reinheit des Herzens des genannten Papstes wählte. Siehe Paolo Giovio Dialogo delle Imprese p. 51.

**) Nach dem Bericht über diese Restauration, waren zur Zeit derselben die Hälfte dieser Bilder erloschen, und von einigen keine Spur mehr vorhanden. Die Compositionen der historischen Gemälde entsprechen jedoch noch gegenwärtig den Kupferstichen von Santi Bartoli. Ohne Zweifel also wurden sie nach diesen ergänzt, deren Verfertigung in das Pontificat Alexanders VII., und demnach ungefähr vierzig Jahr vor jener Restauration fällt. Ob sie damals noch sämmtlich im Wesentlichen erhalten waren, oder ob sie schon Bartoli nach seiner Idee ergänzte, ist nicht zu entscheiden.

erwähnten Glaskugel, den Sperber mit dem Diamantenringe *) und dem Mediceischen Motto: semper. Die Gegenstände der kleinen Bilder in Bronzefarbe stehen mit denen der grofsen historischen Gemälde in Verbindung. Unter der Erscheinung des Kreuzes sind Soldaten vorgestellt, die sich mit Verschanzung des Lagers beschäftigen. Unter der Schlacht stellen zwei Bilder ebenfalls Kriegsverrichtungen der alten Römer vor. Auf dem dritten sieht man den Kaiser Constantin nach dem Siege über den Maxentius, auf dem Schlachtfelde. Ihn krönt die Siegesgöttin: vor ihn werden Gefangene gebracht; und im Hintergrunde gehen die Christen aus den Katakomben hervor, zur Andeutung der durch diesen Sieg erlangten Freiheit der Kirche. Das vierte Bild stellt ein Schiff vor, auf dem man den Kopf des Maxentius auf einer Stange trägt.

Unter der Taufe: Constantin, der die Edicte gegen die Christen zu verbrennen befiehlt, und der von ihm veranstaltete Bau der Peterskirche. Der Kaiser kniend vor dem in der Person Clemens VII. vorgestellten Papst Sylvester, zeigt ihm den Plan des Gebäudes, den der Baumeister vorhält. *) Ueberdiefs sind hier die mit Schutt angefüllten zwölf Körbe, die, nach der spätern Sage, der Kaiser beim Graben der Fundamente selbst weggetragen haben soll, und die Leichname der Apostel unter dem bereits fertigen Hauptaltare zu bemerken. **)

Bei der Thür zum Zimmer Heliodors. Die Apostel Petrus und Paulus, die dem Constantin anempfehlen, sich zur Heilung von seinem Aussatze an den h. Sylvester zu wen-

---

*) Ein Sinnbild von der Erfindung des Pietro de' Medici, dem Sohne des Cosmus Pater patriae (Giovio Dialogo dell' Imprese p. 48.)

**) Nach Vasari (V. di Giulio Romano. T. VII. p. 205) ist in diesem Baumeister Giuliano Lemi vorgestellt. Nach Bottari's Bemerkung a. a. O., vermuthlich der Schüler des Bramante, den jener Schriftsteller im Leben dieses Architekten Giuliano Leno nennt. Wo das Bildnifs des Bramante sei, das sich, nach Vasari, ebenfalls hier befinden soll, wüfsten wir nicht zu sagen.

den. — Unter der Schenkung Roms: die Entdeckung des Kreuzes durch die h. Helena, und der h. Sylvester, der durch seinen Segen den Kaiser Constantin von der gedachten Krankheit befreit.

Zu derselben Folge gehören auch die an den Seitenwänden der beiden Fenster ebenfalls in Bronzefarbe gemalten Gegenstände. Der h. Sylvester, welcher den Drachen durch das Zeichen des Kreuzes bindet; — Constantin der seine Mutter, die h. Helena, bei ihrer Zurückkunft von Jerusalem bewillkommt. — Die Zerstörung der heidnischen Götterbilder; — und ein schreibender Mann, den man für den h. Gregor erklärt. Diese Bilder sind sehr verdorben, aber ohne Restauration von neueren Händen.

Unstreitig hingegen von Carlo Maratta übermalt, sind die beiden Gemälde von Giulio Romano an den oberen Fensterwänden. Ihre Gegenstände sind schmeichelhafte Allegorien auf Clemens VII. Das eine stellt vier Victorien vor. Die eine hält das oben erwähnte Sinnbild der Glaskugel. Die zweite malt es auf einem Schilde. Die dritte bildet dasselbe in Marmor; und die vierte schreibt darunter auf einen Zettel: Candor Illaesus. Das andere dieser Gemälde bezieht sich auf die von dem gedachten Papst veranstaltete Ausbesserung des Weges über die Appenninen in Toscana. Man sieht die Najaden und Flufsgötter dieses Gebirges; die Ceres auf ihrem mit Schlangen bespannten Wagen, zum Zeichen der Wiederauflebung des Ackerbaues, und einen Reisenden zu Pferde, zur Andeutung der wiederhergestellten Sicherheit der Heerstrafsen. Ueber den Fenstern sind bei den Wappen Clemens VII. einige Genien, welche die dreifache Krone des Papstes, und das Sinnbild des Diamantenringes tragen, vorgestellt.

Die in den Pontificaten Gregors XIII. und Sixtus V., von Tomaso Laureti, einem sicilianischen Maler, verfertigten Deckengemälde sind zu unbedeutend, um eine genauere Betrachtung zu verdienen. Ihre Gegenstände sind die h. Helena, das Kreuz verehrend, die personificirten Inseln Sicilien und Corsica, auf deren Oberherrschaft der päpstliche Stuhl Anspruch machte, und andere allegorische Figuren. Das

mittlere Bild stellt das Innere einer Kirche vor, wo ein vor einem Crucifixe zertrümmertes Götterbild, auf den Umsturz des Heidenthums durch das Christenthum deutet, auf den sich die Wandgemälde dieses Saals beziehen.

Die Beiden vor diesem Saale liegenden Zimmer gehörten ebenfalls zur ehemaligen Wohnung der Päpste. Das eine, welches zum Aufenthalte der Schweizergarde diente, wurde unter Leo X., mit Kinderfiguren, Löwen, päpstlichen Wappen, und gemalten Marmorfeldern, von Johann von Udine geschmückt, *) die aber nicht mehr vorhanden sind. Man sieht jetzt hier an den Wänden mittelmäfsige Malereien von Paris, Nogari, Arpino und anderen Künstlern aus den späteren Zeiten des 16ten Jahrhunderts. Das zweite dieser Zimmer war ehemals für die päpstlichen Bedienten bestimmt, und führte daher den Namen Stanza de' Palafrenieri. Gegenwärtig heifst es Stanza de' Chiariscuri, von seinen Wandgemälden in einer Farbe, welche die zwölf Apostel vorstellen. Diese waren ursprünglich von Raphael ausgeführt. Auch Johann von Udine hatte hier Affen, Papagaien und andere ausländische Thiere gemalt, bei denen ihm die zum Vorbilde dienten, welche Leo X. von dem Könige Emanuel von Portugal bei seiner feierlichen Gesandtschaft an diesen Papst, zum Geschenk erhielt. Diese unstreitig vortrefflichen Malereien gingen zu Grunde, als Paul IV. den Raum zur Anlage von kleineren Zimmern benutzte. **) Bei der Wiederherstellung desselben in seinen ursprünglichen Umfang, im Pontificat Gregors XIII., wurden an der Stelle der verlorenen Raphaelischen Apostelfiguren, neue von Taddeo und Frederigo Zucchero gemalt, von denen auch die übrigen hier vorhandenen Malereien, mit Beihülfe einiger anderen Künstler dieser Zeit ausgeführt worden sind. Sie wurden, mit den Gemälden der Raphaelschen Zimmer, unter Clemens XI. erneuert. Die Pfeiler, die gegenwärtig dieses Zimmer in zwei Hälften theilen, sind unter Pius VI. errichtet worden, weil

---

*) Vasari Vita di Giov. da Udine T. IX. p. 32,

**) Vasari a. a. O.

man durch das Gewicht einer Mauer über der Decke den Einsturz derselben befürchtete. Reste der ehemaligen Werke des Johann von Udine sind zwei von neueren Händen übermalte Papagaien, über dem Eingange zum vorerwähnten Zimmer der Schweizergarde.

G.

Kapelle des h. Laurentius mit Gemälden von Angelico da Fiesole. Drittes Stockwerk der Loggien.

I. Die Kapelle Fiesole's.

An der hinteren Wand jenes Zimmers ist der Eingang zu der, wegen der Gemälde des Fiesole merkwürdigen Kapelle, die Nicolaus V. zum Hausgottesdienst der Päpste, bei ihrer hier von ihm angelegten Wohnung erbaute. Wir wissen vom Torrigio, *) daſs sie zu demselben noch zur Zeit Pius V. diente, und daſs dieser Papst in ihr jährlich ein Hochamt am Tage des h. Laurentius, dem sie geweiht ist, feierte. Da, wie eine Aufschrift an der Wand vom Eingange rechts zeigt, Gregor XIII. eine Restauration derselben unternahm, so scheint sich aus dieser Sorgfalt dieses Papstes für ihre Erhaltung zu ergeben, daſs sie auch zu seiner Zeit ihre Bestimmung noch nicht verloren hatte. Sie verlor sie vermuthlich erst dann, als die Päpste, nach Vollendung des neuen vaticanischen Palastes im Jahr 1595, diese Wohnung gänzlich verlieſsen; und daſs zur Zeit des Torrigio, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, kein Gottesdienst mehr in ihr gehalten würde, ergibt sich aus der angeführten Stelle dieses Schriftstellers. **) Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts herrschte über sie eine solche Unwissenheit in Rom, daſs Agostino Taja, der zu derselben Zeit den vaticanischen Palast beschrieb, diese ihm durch Vasari bekannte Kapelle

*) Sacre Grotte Vaticane. p. 380.

**) Derselbe sagt, von dieser Kapelle sprechend: dove già udivano e celebravano Messa i Pontefici.

mit der ehemaligen Kapelle des h. Sacraments zerstört glaubte, bis er sie durch ihre Benennung in der vorerwähnten Anzeige ihrer Restauration wieder erkannte. *) Dafs sie darauf wieder in Rom Aufmerksamkeit erregte, und der Erhaltung würdig gefunden ward, läfst sich aus der Restauration schliefsen, die, zufolge der Aufschrift, an der Wand vom Altare rechts, Clemens XI. im Jahre 1712, veranstaltete. Und wenn sie nicht schon in diesem Pontificat wieder zum Gottesdienst eingeweiht ward, so scheint der Altar, den, nach der Inschrift desselben, Benedict XIII., im Jahre 1725 errichtete, unstreitig zu erweisen, dafs sie unter diesem Papst wieder ihre gottesdienstliche Bestimmung erhielt. Fast unbegreiflich scheint daher, dafs sie nicht lange darauf, zur Zeit des Bottari, abermals in solche Vergessenheit kam, dafs man sogar ihren Eingang nicht mehr wufste. **) Chattard giebt in seinem im Jahre 1767 erschienenen Werke über den vaticanischen Palast eine ausführliche Beschreibung von ihr, mit genauer Anzeige ihrer Lage und ihres Einganges; auch sollte man aus seinen Worten schliefsen, dafs zu dieser Zeit wieder Gottesdienst in derselben gehalten worden sei. ***)

---

*) S. Taja Descrizione del Palazzo Vaticano p. 117.

**) Dieser Schriftsteller sagt, u. d. J. 1750 (Anmerk. zum Vasari Vita di Fra Gio. da Fiesole. T. III. p. 268), er habe, wegen der Vergessenheit, in welche diese Kapelle gerathen war, nur vermittelst der Fenster in sie gelangen können. Unter diesen Fenstern kann nur das kleine, nach dem Zimmer der Schweizergarde zu verstehen sein, da das grofse, an der Hinterwand, drei Stockwerk hoch, gegen einen der Höfe des Palastes liegt.

***) Chattard sagt (Descrizione del Palazzo Vaticano T. II. p. 303 u. 304), das vorerwähnte kleine Fenster sei, per commodo di ascoltare la Santa Messa che ivi si celebra, und spricht demnach von der Feier der Messe als von etwas Gegenwärtigem. Nach seiner Beschreibung konnte diese Kapelle, gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, Jedermann bekannt sein, und es mufs daher befremden, wenn in der von Goethe herausgegebenen Schrift, Winckelmann und sein Jahrhundert (Kunstgeschichte des 18ten Jahrhunderts p. 193) als ein besonderes Verdienst des Herrn Hirt angeführt wird, dafs er „nach vielem Bemühen, in dem Labyrinthe der vaticanischen Kammern,

Nach dem gänzlichen Verlust ihrer Bestimmung ist sie gegenwärtig nur als eine Sehenswürdigkeit für Künstler und Kunstliebhaber zu betrachten.

Sie mifst nur 30 Palmen in der Länge und 18 in der Breite. Ihre Decke ist mit Kreuzbogen gewölbt. Das Licht erhält sie durch ein grofses Fenster, welches den ganzen Bogen über der Wand des Altares begreift. Ein anderes von geringerer Gröfse, an der unteren Wand, links vom Eingange, geht in das ehemalige Zimmer der Schweizergarde, damit man in demselben die Messe hören konnte. Auf den mit weifsem Marmor bekleideten Fufsboden sind die Zeichen des Thierkreises und arabeskenähnliche Zieraten eingegraben: auch steht hier der Name Nicolaus V.

Die Gemälde des Fiesole sind die bedeutendsten Werke in Rom aus der früheren Epoche der Malerkunst. An den Wänden sieht man in zwei Reihen übereinander Gegenstände aus dem Leben der beiden heiligen Diaconen Stephanus und Laurentius, deren irdische Reste eine Grabstätte in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura vereint, und deren Andenken daher auch die christliche Kunst vereinigt zu erhalten pflegte.

Die historische Folge dieser Bilder beginnt vom Eingange rechts. Wir betrachten zuerst die obere Reihe, welche das Leben des h. Stephanus darstellt.

1) Seine Weihe zum Diaconus. Sie erfolgte in einer Kirche, in Gegenwart der Apostel. Er empfängt, kniend vor dem Altare, von dem h. Petrus einen Kelch, der die Ernennung zu diesem Amte bezeichnet, weil, nach der alten Kirchenverfassung, den Diaconen die Aufbewahrung der heiligen Gefäfse anvertraut war.

2) Der h. Stephanus Almosen vertheilend, nach dem ursprünglichen Berufe des Amtes der Diaconen.

3) Seine Predigt vor dem Volke: eine vortreffliche Com-

---

die von Fra Angelico da Fiesole unter P. Nicolaus V. ausgemalte Kapelle noch wohl erhalten wieder aufgespürt.“ Nach dem Vorhergehenden dürfte Herrn Hirts Verdienst, in Betreff derselben wohl darauf zu beschränken sein, dafs er sie zuerst den nach Rom kommenden Fremden wieder bekannt machte.

position. Die edle, dem Künstler eigenthümliche Einfalt des Styls und der lebendige Ausdruck der Seele, ist vornehmlich in dem Heiligen und den ihm zuhörenden Frauen zu bemerken. Sein Gewand und das der sitzenden Frau, die, mit der einen Hand das Haupt unterstützend, mit der anderen den Arm eines Knaben ergreift, dürften in ihren Motiven classisch genannt werden.

4) Der h. Stephanus vor dem Rathe zu Jerusalem. Er ist nach dem gegen den Hintergrund sitzenden Hohenpriester gewandt. Seine Gestalt trägt den Charakter der Würde und Grofsheit mit dem Ausdruck der festen Ueberzeugung von der Wahrheit der von ihm vertheidigten Lehre. Unter den Gewändern ist das seinige und das des Schriftgelehrten, ihm zunächst vom Beschauer rechts, vorzüglich zu bemerken.

5) und 6) Der Heilige, welcher zum Thore der Stadt hinausgestofsen wird, um gesteinigt zu werden, und seine Steinigung. Beide Vorstellungen sind nur durch das Thor in zwei Bilder getheilt. In der letztgenannten verdient vornehmlich der Ausdruck frommer Ergebung in den Tod, in der Figur des Heiligen, Aufmerksamkeit.

Die sämmtlichen Figuren der betrachteten Gemälde sind im Costume der Zeit der Apostel vorgestellt. Hingegen sind die Gegenstände aus dem Leben des h. Laurentius mehr in die Zeit des Künstlers übertragen. Dieser Heilige trägt das noch gegenwärtig in der katholischen Kirche übliche Diaconenkleid. Der in diesen Bildern vorkommende Papst Sixtus II. erscheint in der Person Nicolaus V. *)

Ihre Gegenstände sind folgende:

1) Die Ernennung des h. Laurentius zum Diaconus. Der erwähnte Papst überreicht ihm den bezeichnenden Kelch, von seinem Throne herab. Die umstehenden Geistlichen sind vermuthlich Bildnisse damals am Hofe Nicolaus V. lebender Personen.

---

*) Er ist in einem blauen Mantel vorgestellt; und es sollte daher scheinen, dafs der purpurrothe, den noch jetzt die Päpste tragen, eben wie der Purpur, mit welchem Paul II. die Cardinäle schmückte — zu den Zeiten Nicolaus V. noch nicht üblich war.

2) Der Papst übergiebt dem heiligen Laurentius die Kirchenschätze zur Vertheilung an die Armen, weil der Präfect von Rom sich ihrer bemächtigen wollte. Die Absicht des Letzteren ist durch zwei von ihm abgesendete Soldaten angedeutet, welche begriffen sind, die Thür der Kirche zu erbrechen.

3) Der h. Laurentius, welcher die Kirchenschätze an die Armen vertheilt; wie uns scheint, das vorzüglichste Gemälde dieser Folge. Die Figur des Heiligen dürfte weniger gelungen sein, als die ihn umgebenden Hülfsbedürftigen, vornehmlich in der Gruppe vom Beschauer rechts. Sie zeigt einen Blinden, der durch Gang, Gebärde und Tasten mit seinem Stabe sehr treffend den Mangel des Gesichts offenbart; einen Alten, der auf seinen Stock gebückt, die Hand bittend gegen den Heiligen hält; und eine Frau, die ihn mit gefalteten Händen verehrend, ihr Herz zu Gott, für die durch denselben geleistete Hülfe, zu erheben scheint.

4) Der h. Laurentius gebunden vor dem Richterstuhle des Kaisers, welcher, auf die zu Boden liegenden Marterwerkzeuge zeigend, ihn, durch Bedrohung mit denselben, zum Abfall vom Glauben zu bewegen sucht. Auf einer Stufe des kaiserlichen Throns ist das Jahr des Märtyrertodes 253 angezeigt.

5) Der Märtyrertod desselben. In dem Gebäude, welches den Hintergrund bildet, erscheint, durch ein Gitterfenster des Gefängnisses, der Heilige mit seinem Gefangenwärter, den er zum Christenthume bekehrte.

In den beiden Bogen, über dem Fenster und dem Eingange, sind oben die vier Kirchenväter Augustinus, Ambrosius, Hieronymus und Gregorius, und unten die heiligen Thomas von Aquino, Bonaventura, Athanasius und Johannes Chrysostomus, stehend vor Tabernakeln, vorgestellt. Die Figuren der beiden leztgenannten sind fast gänzlich zu Grunde gegangen, und die der heiligen Gregorius und Hieronymus unstreitig von späteren Händen übermalt. Unter dem letzteren ist auch der, bei den übrigen angezeigte Name, verloren gegangen. An der Decke sind, in den vier Abtheilungen des Kreuzgewölbes, die vier Evangelisten, mit den

Attri-

Attributen ihrer symbolischen Bilder aus der Apokalypse, auf blauem Grunde mit goldenen Sternen gemalt. Die gemalten Zierrathen des Sockels sind aus der Zeit Gregors XIII.

Das Gemälde, ebenfalls von der Hand des Fiesole, welches sich an der Wand über dem Altare befand, ist überweifst worden. *) Es stellte die Abnehmung vom Kreuze vor. Vermuthlich ward es vernichtet, weil es zu sehr verdorben schien, um wieder hergestellt werden zu können; eine höchst traurige — leider auch in unsern Zeiten noch hie und da gehegte — Ansicht, da selbst die Reste von bedeutenden Kunstwerken erhalten zu werden verdienen. Später sah man hier, über dem Altare, ein Oelgemälde des Vasari, welches die Steinigung des h. Stephanus vorstellte. **) Es ist ebenfalls nicht mehr vorhanden.

II. Drittes Stockwerk der Loggien.

Das dritte Stockwerk der Loggien enthält nichts von Seite der Kunst vorzüglich Merkwürdiges, und bedarf daher nur einer kurzen Betrachtung. Die Deckengewölbe der ersten Arcadenreihe wurden unter Pius IV, und die in der zweiten im Pontificat Gregors XIII, mit Stuccaturen und Malereien geschmückt. Sie sind Werke des Roncalli, Nogari, Arpino und anderer Maler dieser Zeit. Man sieht in der ersten Reihe die Jahreszeiten und andere allegorische Vorstellungen, und in der zweiten geistliche Gegenstände, die sich meistens auf das jüngste Gericht beziehen, nebst Zierrathen im Geschmacke der Arabesken.

An den untern Wänden befinden sich gemalte Landkarten nach den Zeichnungen des damals in der Mathematik ausgezeichneten Dominicaners Ignazio Danti. Ueber ihnen sind in der ersten Reihe sehr verdorbene Landschaften von Paul Brill, und in der zweiten Gemälde von Antonio Tempesta, welche die feierliche Procession vorstellen, in welcher, im Pontificate Gregors XIII, der Leichnam des h. Gre-

*) Anmerk. des della Valle zu Vasari Vita di fra Gio. da Fiesole. T. III. p. 269.

**) Chattard Descriz. del Palazzo Vaticano, Tom. II. p. 303.

gorius Nazianzenus aus dem Nonnenkloster di Campo Marzo in die Peterskirche gebracht wurde. Die Ausschmückung der dritten Reihe dieses Stockwerks ist unterblieben.

Von der ersten Reihe gelangt man in ein kleines Zimmer, welches ehemals zum Baden diente und den Namen Bagno di Giulio II führt. Es ist mit gemalten Arabesken und kleinen Bildern mythologischer Gegenstände nach Raphaels Erfindung geschmückt, die zwar sehr gelitten haben, aber nichts desto weniger Aufmerksamkeit verdienen.

H.

Die Mosaikfabrik, der grofse vaticanische Garten und die Münze.

I. Die Mosaikfabrik.

Die Mosaikfabrik (studio del mosaico), im Erdgeschosse des Palastes unter dem Inschriften-Corridor, befand sich zuerst, als sie zum Behufe der grofsen Mosaikarbeiten in der Peterskirche errichtet wurde, neben der Wohnung des Cardinalerzpriesters; Pius VI verlegte sie nach dem heutigen Gebäude der Gewehrfabrik (Armeria) hinter Piazza di S. Marta, von wo sie unter der französischen Regierung in den Palast der Inquisition kam, bis sie ihr gegenwärtiges Local erhielt. Der Eingang ist vom Hofe des Bramante aus, in der Ecke rechts von dem Eingange zum Museum.

Die grofsen Mosaikarbeiten, womit die Kuppeln und Altäre der Peterskirche geziert sind, haben zur Gründung dieser Anstalt Veranlassung gegeben, und ihre fortwährende Erhaltung nothwendig gemacht. Sie ist zugleich eine Bildungsanstalt für diese Kunstübung, in der auch andere Arbeiten, aufser der für die Kirche bestimmten, wie die Mosaiken, welche der Papst als Ehrengeschenke zu geben pflegt, verfertigt werden. Man bedient sich bei diesen Arbeiten nicht, wie es die Alten thaten und es noch bei der sogenannten Florentiner Arbeit (lavoro di pietre commesse) der Fall ist, der natürlichen Steine, sondern farbiger Glascompositionen, die seit der frühesten Zeit in den christlichen

Mosaiken fast ausschliefslich angewandt wurden. Diese Pasten gewähren den doppelten Vortheil eines viel wohlfeilern und hinsichtlich der Farben nach Belieben zu erzeugenden Materials. Die Zahl der verschiedenen Tinten hat man in dieser Anstalt bis auf 18,000 gebracht, die jedoch jetzt nicht mehr vollzählig sind, und durch diese Mannichfaltigkeit allein ist jene täuschende Nachahmung der Oelgemälde möglich geworden, die in den Altarmosaiken der Peterskirche erreicht ist.

Es wird unsern Lesern nicht unangenehm seyn, hier über das Verfahren bei der römischen Mosaikarbeit einige Worte zu finden.

Bei grofsen Mosaikbildern besteht der Grund aus einem flachen Kasten von Steinplatten, die mit Eisen an einander befestigt werden. Der durchgezeichnete Umrifs des Originals wird in einen Corton übertragen, mit dem man den Kasten bedeckt, und von demselben jedesmal den Theil ausschneidet, den man binnen der Zeit auszuführen gedenkt, in welcher der zur Befestigung der Tinten aufgetragene Kitt sich nafs erhält. Dieser Kitt besteht aus einer mit Leinöl geriebenen Composition von Kalk und gestofsenem Travertin.

Zu kleinern Mosaikarbeiten wird der Kasten aus Metall verfertigt und mit Gyps ausgefüllt. Auf diesen Grund zeichnet man den Umrifs, und schneidet aus ihm jedesmal den zunächst zu verfertigenden Theil aus. *)

---

*) Es läfst sich nicht läugnen, dafs die Mosaikfabrik in den neuern Zeiten, namentlich seit der Revolution, sich im Sinken befindet; schon wegen der geringen Zahl der Abstufungen der Farben können die Arbeiter dort nicht mehr dasselbe leisten, wie früher. Dagegen ist, unabhängig von der Fabrik der Peterskirche, die Arbeit von Mosaiken in einem kleinern Style, aus sehr dünnen Stückchen, einer der vorzüglichsten Gegenstände der römischen Betriebsamkeit geworden. Man hat diese Kunst auf alle Gegenstände, selbst auf Landschaften ausgedehnt, und in sehr kleinen Arbeiten, insbesondere zur Verzierung von Dosen, Halsbändern u. dgl. mit der Miniaturmalerei zu wetteifern gesucht, da man den Glascompositionen durch Hülfe

Da der neue Palast, den gegenwärtig die Päpste während ihres Aufenthalts im Vatican bewohnen, und der unter Sixtus V, nach Angabe des Domenico Frontana, angefangen und unter Clemens VIII im Jahre 1595 geendigt ward, nichts Merkwürdiges zeigt, so gehen wir nun sogleich zur Betrachtung des grofsen vaticanischen Gartens über.

II. Der grofse vaticanische Garten, genannt il Boscareccio.

Er liegt hinter den Gebäuden des Belvedere, und erstreckt sich von da bis zu den Mauern der Leoninischen Stadt.

Postament der Säule des Antoninus Pius.

Von seinem Eingange geht in gerader Linie eine Allee aus, und in ihr steht das Postament der Säule, welche, nach der Inschrift an der Hauptfronte, *) dem Kaiser Antonin dem Frommen seine adoptirten Söhne Marcus Aurelius und Lucius Verus errichteten, vielleicht an der Stelle, wo die Leiche verbrannt

---

des Feuers die beliebige Dünne und Feinheit zu geben vermag. Der vorzüglichste Werth solcher Werke kann jedoch nur in ihrer Kostbarkeit und Dauerhaftigkeit, und in der Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten bestehen. Da auch selbst in grofsen Mosaikarbeiten die Feinheiten und der Geist, den die Malerkunst mit dem Pinsel ausdrückt, selbst mit der möglichsten Geschicklichkeit, nie völlig wiedergegeben werden kann, so hatte man wohl in ältern Zeiten recht, auf diese Vorzüge lieber gänzlich Verzicht zu leisten, und die Mosaik nur als eine auf den Haupteffect berechnete Decoration der Architektur zu betrachten. Hiezu kann man im weitesten Sinne die Tischblätter rechnen, und diese scheinen uns daher die zweckmäfsigste Anwendung, die in unsern Zeiten von der Mosaik gemacht worden ist. Im classischen Alterthume bediente man sich ihrer fast ausschliefslich zur Verzierung der Fufsböden; und vielleicht veranlafste diese Bestimmuug die Erfindung dieser Kunst, indem man dazu auf eine Art von Malerei sinnen mufste, die durch das Beschreiten nicht beschädigt würde.

*) DIVO. ANTONINO. AVG. PIO. ANTONINVS. AVGVSTVS. ET VERVS. AVGVSTVS. FILII.

war. *) Dieses Postament stand bis ums Jahr 1724 mit seiner 67¾ Palm hohen und 8½ Palm in ihrem grofsen Durchmesser breiten Granitsäule, gröfstentheils verschüttet, in dem Garten der Mission, unweit von Monte Citorio. Clemens XI liefs das schöne Denkmal ausgraben. Auf dem Untersaume der Säule war eine unleserliche griechische Inschrift bemerklich, worin man, nach Venuti, die Namen des Trajan und des Nilus, eines Baumeisters aus Aegypten, erkannte, so dafs die Säule ursprünglich auf Befehl des gedachten Kaisers gearbeitet, und erst später zum Denkmal Antonins des Frommen angewendet worden ist. Clemens XI wollte sie unter der Leitung des Francesco Fontana auf Monte Citorio vor der Curia Innocenziana aufrichten lassen. Ein Rifs, den man in der Säule bemerkte, verhinderte die Ausführung dieses Gedankens, und die Säule blieb daher in einer Gasse hinter der Curia liegen. Benedict XIV fafste zwar von neuem den Entschlufs, sie aufrichten zu lassen, und zu dem Zwecke wurde das Postament auf Monte Citorio aufgestellt. Im Jahre 1759 wurde das Holz, worauf sie lag, vom Feuer ergriffen, und die Säule so beschädigt, dafs man jenen Gedanken aufgeben mufste. Als nun Pius VI zur Ergänzung der von ihm zur Aufstellung bestimmten Obelisken ägyptischen Granit nöthig hatte, wurde die Säule zur Zerstücklung verdammt, obwohl nach glaubwürdigen Nachrichten nur ein gar geringer Theil dieser ungeheuern Masse für diese Herstellung gebraucht ward. Das Postament hingegen liefs derselbe Papst an den Ort bringen, wo man es gegenwärtig sieht. Bei dieser Gelegenheit wurden die Bildwerke ergänzt, zum Theil nach den Angaben, die Vignoli, Augenzeuge der Ausgrabung, in seiner schätzbaren Abhand-

*) Nach Visconti's wahrscheinlicher Vermuthung, in dessen Werk (Museo Pio Clement. Vol. V. Tav. XXVIII. XXIX. XXX.) man die Abbildung dieses Denkmals findet, wie es vor der letzten Beschädigung aussah, mit den Ergänzungen von Benedicts XIV Zeit. Er führt die hieher gehörigen Münzen an, welche auf der einen Seite das Bildnifs des Antoninus Pius mit der Benennung Divus, und auf der andern Seite diese Säule mit dem Worte Consecratio zeigen.

lung (de columna Antonini. Rom 1705) niedergelegt hatte. Als Pius VI dieses Denkmal nach dem vaticanischen Garten bringen liefs, gingen nicht allein diese Ergänzungen unter, sondern es wurde auch das Werk vielfach beschädigt. Wir folgen in der Beschreibung der Bildwerke der geistreichen Erklärung Visconti's, welche uns der Erwähnung der frühern von Vignoli überhebt.

Das Postament besteht aus Einem Stücke von weifsem Marmor, welches 10 Palm in der Höhe und 14 in der Breite auf jeder Seite mifst. Drei Seiten dieses Monuments schmücken erhobene Arbeiten, die leider sehr beschädigt sind. Auf der der Hauptfronte gegenüberstehenden Seite ist die Vergötterung des Antoninus Pius und seiner Gemahlin Faustina vorgestellt. Beide werden von einem geflügelten Jünglinge, den die Himmelskugel und die Schlange in seiner Hand als den Genius der Ewigkeit zu bezeichnen scheinen, zum Himmel emporgetragen. Zwei Adler, einer auf jeder Seite, deuten auf ihre Vergötterung. Der Kaiser hält ein Scepter, dessen Spitze ein Adler schmückt. Unten sieht man, vom Beschauer rechts, eine sitzende Roma, mit Trophäen erbeuteter Waffen umgeben. Sie hebt, wie die Spuren zeigen, die rechte Hand empor, als ob sie die neuen Götter der Stadt verkündete, und ruht mit der Linken auf einem Schilde. In dem, vom Beschauer links, ihr gegenübersitzenden Jünglinge mit dem Obelisken ist nach Visconti's schöner Erklärung der Ort, wo dieses Monument errichtet war, das Marsfeld, vorgestellt. Hier hatte August den jetzt auf Monte Citorio befindlichen Obelisk aufstellen lassen, und zwar gerade mit der goldenen Kugel, die man hier auf der Spitze bemerkt. *) An den beiden Seitenflächen des Monuments

*) Von dem Jünglinge mit dem Obelisken sieht man jetzt nur noch den Kopf, den linken Arm nebst einem geringen Theile des Leibes, und die Spur des linken Beines mit dem Schenkel. Von der Roma fehlt die rechte Hand, zwei Finger ausgenommen, mit einem Theile des Vorderarmes, ihr sichtbar gewesener Fufs, die Finger der linken Hand und der Schild unter diesem Arme. Auch fehlen die Köpfe der sämmtlichen Adler, und der linke Arm der Faustina mit der Hand, die ein

befinden sich zwei Reliefs von gleicher Composition, Aufzüge von Soldaten zu Pferde und zu Fuſs vorstellend.

Gartenhaus Pius IV.

Unter einer mit Bäumen bepflanzten Anhöhe dieses Gartens, vom Eingange links, steht ein Gebäude, welches, nach der Angabe des Pirro Ligorio, von Paul IV und Pius IV errichtet, von dem Letztern den Namen Casino di Pio IV führt. Es zeigt, wenn auch nicht einen ganz reinen, doch sehr zierlichen und anmuthigen Styl. Mit dem Bezirke eines runden Platzes sind, der Vorderseite des Hauptgebäudes gegenüber, eine mit acht Granitsäulen geschmückte Loggia und zwei kleine Hallen an den Seiten dieses Platzes verbunden. Die Auſsenwände sind reich mit Reliefs, Bildwerken und Mosaik verziert. An den innern Wänden sieht man Gemälde von Federigo Zucchero, Baroccio und andern Malern. Auch befinden sich hier folgende antike Denkmäler:

In den gedachten Seitenhallen: Ein Kopf des Sokrates; — ein unbekannter männlicher Kopf; — eine Herme mit einem aufgesetzten Frauenkopfe; an ihrem Schafte ist, unter Laubwerk, ein schlafender Todesgenius; — Herme des Sophokles, durch die antike Inschrift bezeichnet. Die linke Seite des Gesichts ist ergänzt.

Im ersten Zimmer: Eine schlafende Nymphe mit einem Wassergefäſse, und eine ebenfalls liegende weibliche Figur vor einem Grabmale; beide Statuen in halber Lebensgröſse. Unter ihnen sieht man zwei antike Mosaiken. Das eine stellt eine Eberjagd vor. Auf dem andern erscheint ein bacchischer Tanz, und unter einem Blumengewinde ein Opferdiener mit einem Cantharus, ein Tisch und ein stehendes Gefäſs.

Scepter hielt, von dem noch der untere Theil vorhanden ist. In Vignoli's oben angedeuteter Abbildung, welche das Monument zeigt, wie es ausgegraben wurde, sieht man noch fast den ganzen Körper des erwähnten Jünglings, seinen rechten Arm bis zur Hand, die fehlt, und einen Theil vom rechten Bein und Schenkel; deſsgleichen den Fuſs der Roma und den Schild bei derselben, auf dem die Wölfin mit Romulus und Remus gebildet ist.

Im obersten Stockwerke befinden sich die Modelle mehrerer Gebäude, unter denen insbesondere das des vaticanischen Palastes bemerkt zu werden verdient.

Während der Residenz im Vatican empfangen die Päpste gewöhnlich in diesem Casino die Damen, welche eine Audienz erhalten. Der jetzt regierende Papst Gregor XVI hat es im Jahre 1831 neu einrichten lassen. Bei dieser Gelegenheit sind mehrere von Canova gesammelte Antiken aus gebrannter Erde, die bisher noch keinen Platz gefunden hatten, zur Verzierung dieses anmuthigen Gartenhauses angewandt worden.

III. Die päpstliche Münze. (La zecca.)

Zu den Nebengebäuden des Palastes gehört das Zeughaus (Armeria), links von St. Peter, auf der Piazza di S. Marta, und die Münze (Zecca); von jener ist jetzt nichts besonders Merkwürdiges zu berichten; die Münze aber verdient nähere Berücksichtigung. Die päpstlichen Münzen lassen sich von Hadrian I an (782), und zwar in Silber, mit ziemlicher Vollständigkeit verfolgen, also über ein Jahrtausend. *) Ueber die Aechtheit einer zuerst von Mabillon gesehenen und beschriebenen Kupfermünze des Papstes Zacharias (741) sind bedeutende Zweifel erhoben. **)

Ueber die Lage und Einrichtung der päpstlichen Münze wissen wir, leider! sehr wenig. Das jetzige Münzgebäude liegt unter Belvedere, und ist nach dem gleichzeitigen Biondo von Eugen IV angelegt. Die vollständige Reihe der päpstlichen Denkmünzen bis auf unsere Zeiten, deren Stempel sich auch noch gröfstentheils in der Münze befinden, beginnen bereits mit Eugenius Vorfahr, Martin V, und sind in einem grofsen Werke, zwei Folianten, von dem gelehrten Jesuiten Bonanni beschrieben. Die Samm-

---

*) Muratori Antiquitat. Ital. Diss. XXVII. Man vergl. Dell' origine ed antichità della zecca pontificia, Dissertazione del Conte Giacomo Acumi Rom. 1752. 4. Angehängt sind die Abbildungen der ältesten päpstlichen Münzen.

**) Mabillon Iter italicum. I. 18.

lung der Stempel ist in den letzten Jahren durch die Erwerbung mehrerer bereichert worden, die früher auf der Barberinischen Bibliothek aufbewahrt wurden.

Die Denkmünzen des sechzehnten Jahrhunderts enthalten manche schöne Denkmäler des Geschmacks und der Kunstfertigkeit jener Zeit; von den vielen, welche Benvenuto Cellini zugeschrieben werden, sind jedoch nur einige von der Hand dieses Meisters. Die Münzdirection hat neuerdings ein gedrängtes Verzeichnifs einer Reihe von Denkmünzen bekannt gemacht von Martin V an, die man dort auch einzeln, in Bronze oder Silber, erhalten kann. Eine Sammlung der gewöhnlichen hier geprägten Münzen gibt es nicht. Sie sind jedoch ein nicht unwichtiger Beitrag zu der hiesigen Kunstgeschichte, da meistentheils die ausgezeichnetsten Meister für die Münze gearbeitet haben. Die Regierung Napoleons suchte die römische Münze, gleich der von Mailand, zu heben, und verordnete die Anschaffung vollkommnerer Prägmaschinen. Eine neue Epoche hat durch die Piaster Pius VIII begonnen, der ein grofser Liebhaber und Kenner antiker Münzen war. Er liefs zuerst wieder Piaster mit der Büste des Papstes prägen, und ein preufsischer Künstler, Herr Voigt, jetzt in München, ward von ihm ausgewählt, die Stempel zu schneiden. Diese Piaster Pius VIII erregten allgemeines Aufsehen durch ihren eben so neuen als würdigen Styl und die entsprechende Ausführung; die sehr geschickten Stempelschneider, Herren Cerbara, haben diesen Styl glücklich nachgeahmt, wie die Münzen Gregors XVI beweisen.

VIERTES HAUPTSTÜCK.

Der Borgo und seine Umgebungen.

Die Einleitung zum vaticanischen Gebiete hat versucht, ein anschauliches Bild von der wechselnden Gestalt dieses Bezirks zu geben, und die Entstehung und Erweiterung des Borgo zu zeigen, wie ursprünglich die einzelnen Quartiere der hier von Leo IV zur Stadt (città Leonina) vereinigten Ansiedlung englischer, friesischer, longobardischer und fränkischer Anbauer hiefsen, und wie jetzt diese ganze Vorstadt genannt wird, die erst Sixtus V als vierzehnten Rione in den städtischen Verband zog.

Es bleibt uns also nichts übrig, als mit Verweisung auf diese geschichtliche Einleitung dasjenige durchzugehen, was sich jetzt noch Sehenswürdiges in diesem Bezirke befindet, und so die Beschreibung des vaticanischen Gebiets zu beschliefsen.

A. *Der Borgo.*

Piazza di S. Marta.

Der Platz hinter der Tribune der Peterskirche heifst Piazza di S. Marta, von der kleinen 1537 erbauten Kirche dieses Namens. Unweit derselben, ihr zur Rechten, steht das Gebäude des von Urban VIII gestifteten Seminariums von St. Peter, welches sich ehemals bei S. Maria in Sassia befand. Es werden in demselben zwölf angehende Geistliche unterhalten, die den Dienst bei der Messe in der Peterskirche verrichten.

Seminarium der Peterskirche.

Der Palast der Inquisition ist ein ansehnliches in einem guten Style aufgeführtes Gebäude. Die Arcaden der Hallen des Hofes werden im ersten Stockwerke von Pfeilern, im zweiten von Granitsäulen getragen, von denen man aber leider die meisten gelb angestrichen hat.

Palast der Inquisition.

Die Congregation der Inquisition (Congregazione di S. Romana ed universale Inquisizione) wurde 1536 von Paul III auf den Antrieb des Cardinals Pietro Caraffa gestiftet. Als der Letztere unter dem Namen Paul IV den päpstlichen Stuhl bestieg, bestimmte derselbe für dieses Tribunal ein Gebäude auf Piazza Ripetta, von wo es Pius V in diesen Palast verlegte. Der Präfect der Congregation ist der Papst. Die Stelle des Secretärs bekleidet ein Cardinal. Unter den Beisitzern befinden sich mehrere Cardinäle und Geistliche verschiedener Orden.

An das Hintergebäude dieses Palastes, bei Porta Cavallegieri, stöfst die alte, gegenwärtig verlassene und verfallene Kirche S. Salvatore in Magello (auch in Torrioni), *) die wir bei den Nachrichten über die Umgegend des Vaticans als Frankenkirche bereits erwähnten.

Die Kirche S. Michele in Sassia, ursprünglich die Friesenkirche, nach der Sage von Leo IV zu Seelenmessen für die bei der Vertheidigung Roms gegen die Sarazenen Gebliebenen erbaut. Sie liegt auf einer Anhöhe, zu der 23 Stufen führen, die man ehemals aus Andacht auf den Knien hinaufzugehen pflegte. Seit ihrer Erneuerung im vorigen Jahrhundert, auf Kosten des Domcapitels der Peterskirche, unter dessen Gerichtsbarkeit sie steht, trägt nur der Glockenthurm derselben noch alterthümlichen Charakter. Sie war, wie man noch sieht, in der Form der Basiliken gebaut. Ihre drei Schiffe werden jetzt durch Pfeiler gebildet, welche vermuthlich die auf

S. Michele in Sassia.

*) S. Marini Papiri dipl. Nr. 71 falsche Urkunde von Leo IV. Torrioni heifsen die runden Thürme der Stadtmauern, deren einer nahe bei der Kirche steht.

Bufalini's Plan angezeigten Säulen dieser Kirche enthalten. In ihr befindet sich das Grabmal des Malers Anton Raphael Mengs.

S. Lorenzo in Borgo vecchio, ehemals in Piscibus.

Ihr fast gegenüber, in der Via del Borgo di S. Spirito, ist der Eingang zu einer ebenfalls alten, dem h. Laurentius geweihten Kirche, die ehemals den Beinamen in Piscibus, auch juxta Porticum S. Petri hatte. *) Gegenwärtig heifst sie S. Lorenzo in Borgo vecchio, oder nach der gewöhnlichern Volksbenennung S. Lorenzuolo. Sie stand Anfangs unter der Kirche S. Giovanni avanti Porta Latina, und kam darauf mit derselben, im Pontificate Lucius II (1144 — 1145), unter die Jurisdiction der Laterankirche. **) Im Jahre 1417 ward sie von einem englischen Cardinal, den die Italiener Tommaso Armellino nennen, mit dem von ihm erbauten Palast vereinigt, den nachmals die Familie Cesi, und von dieser im Jahre 1659 das Noviciat der Scuole Pie erhielt, wobei die Kirche auf Kosten dieser Familie erneuert ward. Sie zeigt noch die Form der Basiliken. Das mittlere ihrer drei Schiffe wird von 12 Säulen getragen, von denen 2 von Granit, die übrigen von grauem Marmor sind. Die Tribune ist bei jener Erneuerung verloren gegangen.

Kirche und Hospital di S. Spirito.

Das ursprüngliche Gebäude des Hospitals von S. Spirito liefs Innocenz III, vermuthlich unter der Leitung des Marchionne von Arezzo, ***) bei der Kirche S. Maria in Sassia aufführen, die, wie behauptet wird, Ina, König der Angelsachsen, bereits im Pontificate Gregors II (715 — 731) erbaut hatte. Der Papst bestimmte es, aufser der Krankenpflege, zur Aufnahme von Findelkindern, deren damals mehrere todt in der Tiber ge-

---

*) Ueber den letztern Beinamen, den mehrere Kirchen in der Leoninischen Stadt führten, siehe die Einleitung dieses Buchs. Den erstern, in Piscibus, haben Einige von einem Familiennamen, Andere von einem Fischmarkt hergeleitet.

**) Crescimbeni Istoria della Chiesa avanti Porta Latina. p. 194 e seg.

***) Vasari. V. di Arnolfo di Lapo. T. I. p. 254.

funden wurden. *) Er übergab es, im Jahre 1204, dem kurz zuvor in Frankreich zur Krankenpflege gestifteten Orden des h. Geistes, und ernannte den Stifter desselben, Guido von Montpellier, zum Vorsteher. Von diesem Orden erhielt die vorerwähnte Kirche, die seitdem zum Hospital gehörte und wahrscheinlich bei dem Bau desselben erneuert ward, den Namen S. Spirito.

Paul III liefs die alte Kirche niederreifsen und an ihrer Stätte die heutige nach dem Plane des Antonio da Sangallo erbauen; die Vorderseite wurde erst im Pontificate Sixtus V, nach Angabe des Ottaviano Mascherini, aufgeführt. Der Glockenthurm, im Style des 15ten Jahrhunderts, ist aus der Zeit Sixtus IV, wie das Wappen dieses Papstes mit seinem Namen beweist. Die Gemälde, die das Innere der Kirche schmücken, sind meistens von Marcello Venusti, Livio Agresti und andern Nachahmern des Michelagnolo. Das Ciborium von vergoldeter Bronze, in Tempelform, auf dem Hauptaltare, soll von der Erfindung des berühmten Baumeisters Palladio seyn.

An der Aufsenseite dieser Kirche, unter dem Glockenthurme, sieht man eine Marmortafel mit einer Inschrift zum Andenken eines Goldschmieds, Bernardino Passerini, der auf der Anhöhe vor dem Thore, welches von hier nach der Lungara führt, in der Vertheidigung Roms gegen die Kriegsvölker Carls V das Leben verlor, nachdem er mehrere Feinde erlegt und eine Fahne erobert hatte. **).

Das Hospital ist von sehr grofsem Umfange, und begreift mehrere im Verlaufe der Zeit aufgeführte Gebäude. Der Palast, der sich neben der Vorderseite der Kirche erhebt,

*) Der Papst soll, aufser diesen traurigen Beispielen des durch Unsittlichkeit erstorbenen Muttergefühls, durch göttlichen ihm von einem Engel verkündeten Befehl zu dieser milden Stiftung veranlafst worden seyn.

**) Der Sturm auf Rom, an dem unglücklichen Tage des 6 Mai 1527, erfolgte bei den Stadtmauern hinter der erwähnten Anhöhe, Monte di S. Spirito genannt, auf welcher der Gottesacker des Hospitals liegt.

ward unter Gregor XIII, nach Angabe des Ottaviano Mascherini, erbaut. Es bewohnt ihn der Commendatore des h. Geistordens, der über das Hospital die Aufsicht führt. Auch befindet sich hier die von dem berühmten Leibarzt Clemens XI, Giov. Maria Lancisi, angelegte Bibliothek, welche mehrere Fürsten, insbesondere Ludwig XIV, durch Geschenke vermehrten. Sie besteht aus medicinischen, naturwissenschaftlichen und mathematischen Werken. Dabei ist eine Sammlung von physikalischen, mathematischen und anatomischen Instrumenten.

Der in gutem Style gebaute Hof dieses Palastes ist in zwei Stockwerken mit Hallen umgeben, deren Arcaden von Säulen getragen werden. Neben ihm ist ein anderer, im Wesentlichen von derselben Construction, aus der Zeit Sixtus IV, wie der über mehrern Thüren befindliche Name dieses Papstes zeigt. In dem langen zur Krankenpflege bestimmten Gebäude, welches die ganze Seite der Strafse von dem vorerwähnten Palaste bis zur Engelsburg einnimmt, ist für 1000 Kranke Raum. Ein Theil desselben ward unter Benedict XIV, der auch die Einkünfte des Hospitals vermehrte, unter der Leitung des Ferdinando Fuga erbaut. Für die Verwundeten und ansteckenden Krankheiten sind besondere Säle bestimmt. Priester und Adelige haben hier ein eigenes Hospital von gröfserer Bequemlichkeit. Die Apotheke gehört unter die vorzüglichsten in Rom.

Im Findelhause werden 40 Ammen unterhalten, die aber bei der grofsen Zahl der Kinder nicht hinreichend sind, daher viele derselben aus Mangel an gehöriger Nahrung sterben, wie es leider auch in Findelhäusern anderer Orte geschieht. Die Knaben werden hier erzogen, bis sie sich selbst ihren Lebensunterhalt erwerben können; die Mädchen bis sie heirathen oder den Klosterstand erwählen. Die Erziehung der letztern ist den Augustinerinnen des beim Hospital befindlichen Klosters übertragen.

Um unsern Lesern einen anschaulichen Begriff von der Wirksamkeit dieser Anstalten zu geben, theilen wir hier einen Auszug aus der amtlichen Uebersicht der in ihnen

verpflegten Kranken und Findlinge, welche die Regierung jährlich bekannt machen läfst, *) für das Jahr 1831 mit:

1) Im Hospital war

den 1 Januar 1831 Bestand von 1830: 584 Kranke, unter denen 34 im Saale der Verwundeten, 1 im Saale der Operirten, 13 Schwindsüchtige, 10 im clinischen Saale und 30 im chronischen;

1831 kamen hinzu: 17,892 Kranke, worunter 501 im Saale der Verwundeten, 15 im Saale der Operirten, 92 Schwindsüchtige, 96 im clinischen und 279 im chronischen Saale;

die Gesammtzahl aller im Jahre 1831 verpflegten Kranken betrug also 18,476;

von diesen wurden entlassen: 16,323, worunter 375 aus dem Saale der Verwundeten, 14 aus dem Saale der Operirten, 20 Schwindsüchtige, 88 aus dem clinischen und 73 aus dem chronischen Saale;

starben: 1437, unter denen 115 im Saale der Verwundeten, 2 im Saale der Operirten, 73 Schwindsüchtige, 8 im clinischen und 205 im chronischen Saale;

blieb Bestand für 1832: 716, worunter 45 im Saale der Verwundeten, 12 Schwindsüchtige, 10 im clinischen und 31 im chronischen Saale.

2) Im Findelhause war

Bestand von 1830: 1498, nämlich 803 Knaben und 695 Mädchen;

kamen hinzu im Jahre 1831: Knaben 403 und Mädchen 428, im Ganzen 831;

die Gesammtzahl beträgt also: 2329, nämlich 1206 Knaben und 1123 Mädchen;

von diesen starben bei der Amme: 351 Knaben und 331 Mädchen, im Ganzen 682;

schieden aus der Anstalt: 59 Knaben und 64 Mädchen, im Ganzen 123; 26 Knaben und 21 Mädchen, im Ganzen 47

---

*) Ristretto generale di tutti gli infermi, projetti e famiglia nel sacro et Apostolico Arciospedale di S. Spirito in Sassia e suoi annessi.

wurden als eheliche Kinder ihren Eltern zurückgegeben, die übrigen wurden in die Waisenhäuser, Conservatorien oder an Handwerker vertheilt;

Bestand für 1832: Knaben 769 und Mädchen 728, im Ganzen 1524.

3) In dem Conservatorium der Augustinerinnen für junge Mädchen

war Bestand von 1830: 551, kamen hinzu 1831: 29, Gesammtzahl: 580; von diesen wurden verheirathet: 14, und als erzogen entlassen: 2, blieb Bestand für 1832: 556.

Die Brüderschaft des h. Geistes (Arciconfraternità di S. Spirito) ward ebenfalls von Guido von Montpellier zum Beistande der Kranken gestiftet, und von Paul V zu einer Archiconfraternität erhoben; unter ihren Mitgliedern zählt sie mehrere Päpste, gekrönte Häupter beiderlei Geschlechts und andere hohe Personen. Ihr Oratorium, das Benedict XIV neu erbauen liefs, ist dem Hospitale gegenüber in der Via del Borgo di S. Spirito.

Porta di S. Spirito.

Von demselben Hospitale führt das Thor, von dem man aus dem Rione del Borgo in die Via della Lungara gelangt, den Namen Porta di S. Spirito. Es ist ein unvollendet gebliebenes Werk des Antonio da Sangallo, aus der Zeit Pauls III.

S. Giacomo di Scossacavalli.

Die Kirche S. Giacomo di Scossacavalli hiefs ursprünglich S. Salvatore, und kommt schon im neunten Jahrhundert unter Sergius II mit dem Beinamen de Scossa cavalli vor; ein Name, der im Mittelalter bald Cossa oder Coxacavalli, bald Scorza oder Scozza caballi geschrieben wird. Die Sage erzählt, dafs die Kirche den Beinamen erhalten, weil die Pferde, welche den Altar des Tempels zu Jerusalem, an welchem der Heiland dargestellt worden, auf Befehl der Kaiserin Helena nach der Peterskirche führen sollten, hier still standen und nicht weiter gehen wollten. Diefs hielt man für ein göttliches Zeichen, dafs der heilige Altar auf dieser Stelle bleiben sollte, und errichtete daher zuerst eine kleine Kapelle, später aber diese Kirche zu seiner Auf-

Aufbewahrung. Dieselbe wird auch in einigen Bullen der Päpste, unter andern Leo's IV, Ecclesia S. Salvatoris in Bordonia, oder de Bordonio genannt. Im 13ten Jahrhundert kommt sie zuerst mit dem Namen des h. Jacobus, aber dabei noch mit dem des Erlösers vor. *) Sie hat gegenwärtig den alterthümlichen Charakter gänzlich verloren, und enthält nichts, was Erwähnung verdiente. Auch der angebliche Altar des Tempels zu Jerusalem, der, nach der Abbildung desselben beim Torrigio, **) ein antiker Cippus gewesen zu seyn scheint, ist nicht mehr vorhanden.

Von dieser Kirche erhielt der Platz, an dem sie steht, den Namen Piazza di Scossa Cavalli. In seiner Mitte erhebt sich ein Springbrunnen, der im Pontificat Pauls V, nach Angabe des Carlo Maderno, errichtet ward.

Palast Giraud, jetzt Torlonia.

Die Seite dieses Platzes, in der Via del Borgo nuovo, bildet der schöne Palast, den der berühmte Bramante für den Cardinal Hadrian von Corneto erbaute. Von diesem kam er in den Besitz des Königs von England, Heinrichs VIII, der ihn der Familie Campeggi schenkte. Dann erhielt ihn das Haus Colonna, und von demselben kaufte ihn der Papst Innocenz XII zur Stiftung eines geistlichen Collegiums. Als aber Clemens XI dasselbe in ein anderes Gebäude verlegte, ward er von dem Grafen Giraud für 14,000 Scudi von der päpstlichen Kammer angekauft. Gegenwärtig gehört er der Familie Torlonia.

Die Vorderseite ist über dem Erdgeschosse, zwischen

---

*) In einer Handschrift des Archivs der Peterskirche, aus der Zeit des Cardinals Gaetano, nachmaligen Papstes Nicolaus III, wird diese Kirche genannt: Ecclesia S. Salvatoris de Scossa Caballo, quae modo Ecclesia S. Jacobi nuncupatur. Den Namen in Bordonia leitet man von den Stäben (bordo, bordonus) der Pilger ab. In Scossa cavalli steckt vielleicht der Name von scozzonare, welches im römischen Dialekt zureiten heifst, daher scozzone ein Bereiter. Jedenfalls scheint die Legende aus dem Namen entstanden zu seyn. (B.)

**) Historica Narrazione della Chiesa Parochiale ed Archiconfraternità del Santissimo Corpo di Christo posto in S. Giacomo in Borgo.

den Fenstern, mit korinthischen Pilastern, in zwei Reihen über einander geschmückt. Die untere Reihe begreift das erste Stockwerk mit gewölbten Fenstern, und die obere das zweite und dritte, von denen jenes länglich viereckige, und dieses ebenfalls gewölbte, aber kleinere Fenster hat. Die bedeutende Höhe des Erdgeschosses, die sich gewöhnlich bei Palästen aus den Zeiten der Blüthe italienischer Baukunst findet, läfst, so zu sagen, den Unterbau in einer grofsen Masse erscheinen, wodurch das Ganze ein grofsartiges und dabei leichtes Ansehn erhält. Dazu trägt ebenfalls bei, dafs die nicht zu grofsen Fenster sich im Verhältnisse ihrer Höhe verjüngen, ziemlich weit auseinander stehen, und die Fensterverkleidungen, Pilaster und Gebälke leicht und zierlich erscheinen. Das Portal, welches sich durch seinen schlechten Geschmack sehr von dem Style des Bramante entfernt, *) ist ein Werk des vorigen Jahrhunderts. Der Hof, den eine Halle mit Arkaden in zwei Stockwerken umgibt, ist minder ausgezeichnet als die Vorderseite.

Gebäude der Beichtväter der Peterskirche.

Das diesem Palaste im Borgo vecchio gegenüber stehende Gebäude, welches zuerst der Familie Madrazzi, dann dem Cardinal Palotta gehörte, dient gegenwärtig zur Wohnung der Beichtväter (Penitenzieri) der Peterskirche, von denen wir bereits bei der Beschreibung dieser Kirche gesprochen haben. Ihr Collegium ward von Pius V im Jahre 1570 gestiftet. Es bestand aus Jesuiten bis zur Aufhebung ihres Ordens unter Clemens XIV.

Ospizio degli eretici convertiti.

Den grofsen Palast, **) der Kirche S. Giacomo di Scossa Cavalli gegenüber, kaufte der Cardinal Girolamo Castaldi, von der genuesischen Familie

*) Das ursprüngliche Portal mit einer einfachen Verkleidung sieht man in Abbildung dieses Palastes bei Ferrerio Palazzi di Roma de più celebri Architetti.

**) Venuti (Roma moderna p. 1092) und Volkmann erklären diesen Palast irrig für das Gebäude Raphaels, welches, wie wir in der Beschreibung der Peterskirche erwähnten, bei dem Bau der Colonnaden derselben niedergerissen ward. Auch kann nicht, wie Venuti behauptet, dieser Palast ein Werk des Bramante, und die Königin Charlotte von Cypern in demselben

Spinoli, gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts, für das Ospizio degli eretici convertiti genannte Institut. Es ward im Jahre 1675 zur Unterweisung und dem unentgeldlichen Unterhalte der Fremden gestiftet, die sich zur katholischen Kirche bekehren wollen.

In der Via del Borgo nuovo, nach der Peterskirche zu, sieht man rechts ein nicht großes, sehr schmales Gebäude, welches unter Leo X für dessen Leibarzt gebaut wurde und Casa Costa hieſs, jetzt aber der Familie Colonna gehört. Es erhebt sich in zwei Stockwerken über dem von rauhen Quadersteinen (alla Rustica) aufgeführten Erdgeschosse, und hat zwischen den Fenstern dreifach gekuppelte Pilaster. Man erklärt es für ein Werk des Baldassare Peruzzi, dessen Styl es aber nicht zu entsprechen scheint, obgleich es allerdings den Charakter seiner Zeit trägt.

Es folgt darauf der groſse Palast, den der Cardinal Girolamo Rusticucci nach Angabe des Carlo Maderno erbaute.

S. Maria Transpontina.

Die heutige Kirche S. Maria Transpontina liegt in der Straſse, jetzt Via del Borgo nuovo, ehemals Alessandrina genannt. Ihr Bau ward im Jahre 1566, zwei Jahre nach der Zerstörung der ehemaligen Kirche dieses Namens, unter der Leitung des Ottavio Mascherini und Papparelli unternommen. Die Vorderseite hingegen ist, nach Angabe des Giov. Sallustio Peruzzi, aufgeführt worden. Sie ist eine Pfarrkirche und ein Cardinalstitel. Ihre Gemälde und Bildhauerarbeiten sind von keiner Bedeutung. Das Altargemälde der dritten Kapelle, vom Eingange rechts, die Empfängniſs der h. Jungfrau, wird für ein Werk des Muziano ausgegeben, scheint aber weit entfernt vom Style dieses Malers. In der dritten Kapelle, vom Eingange links, werden zwei Säulen aufbewahrt, an denen, wie man behauptet, die Apostel Petrus und Paulus gegeiſselt worden sind. Auf dem in sehr schlechtem Geschmacke nach der Erfindung des Carlo Fontana errichteten Hauptaltare ist ein verehrtes Marienbild, welches die

gestorben seyn, da der Tod der Letztern im Jahre 1478 erfolgte, der Erstere hingegen erst 1500 nach Rom kam. Ueberdieſs ist der Styl dieses Gebäudes weit von dem dieses Architekten entfernt.

Karmeliter, denen diese Kirche gehört, aus dem heiligen Lande brachten.

B. *Das Mausoleum Hadrians oder die Engelsburg.*

Als der Kaiser Hadrian das ganze Weltreich durchzogen und sich alle Herrlichkeiten der Baukunst angeschaut hatte, womit Griechen und Barbaren das Andenken ihrer grofsen Todten geehrt und für ferne Jahrhunderte erhalten, beschlofs er, im Angesichte Roms, ein kaiserliches Grabmal zu errichten für sich und seine Nachfolger, das alle bisherigen Griechenlands und Roms übertreffen, selbst das Mausoleum Augusts überragen, und mit den Pyramiden Aegyptens an Grofsartigkeit des Gedankens und an ewiger Dauerhaftigkeit wetteifern sollte.

Ein neuer Bau für die Aufbewahrung der Asche der Kaiser war allerdings nothwendig geworden, denn im Laufe von einhundert und sechzig Jahren hatten sich die Kammern des Grabmals der Augusteer ganz angefüllt. Es war im Angesichte dieses Mausoleums, am jenseitigen Ufer der Tiber, wo sich Hadrian zu diesem Zwecke einen Platz ersah, den er vorzugsweise dazu passend fand, in den kaiserlichen Gärten der Domitia, unweit vom Gestade, hart an der alten Triumphalstrafse. Hier führte — bei Tordinona — die Triumphalbrücke, in schräger Richtung vom Marsfelde, ins vaticanische Gebiet. Diese schräge Richtung gefiel dem Kaiser um so weniger, als er den Eingang des Grabmals und die Lage der Grabkammern nach den Weltgegenden zu richten wünschen mufste, wie es die alte Sitte bei vielen Völkern mit sich brachte. Eine solche Brücke konnte ihm also nicht als Zugang zu seinem Grabmale dienen, und war ihm auch wohl nicht prächtig genug. Er erbaute also etwas tiefer eine neue Brücke, von welcher man dem Prachtbau ins Angesicht sah, und die mit dem Mausoleum gleichsam ein Ganzes ausmachte. Wahrscheinlich rifs er die zu nahe Triumphalbrücke nieder und führte die Triumphalstrafse zum Clivus Cinnae an der rechten Seite des Denkmals vorbei. Wenn an der linken Seite die neue Aurelienstrafse nicht schon damals bestand, so legte er sie wahrscheinlich an,

damit auf zwei Heerstrafsen die vom Meere und vom nördlichen Italien, von Gallien und von den Apenninen und Alpen herkommenden Wanderer und Heere gerade auf seinen Bau hingeführt würden und dessen Pracht von allen Seiten bewundern könnten.

Geschichte.

Wie bald nach der Rückkehr von seiner Bereisung des Reichs, die 883, sechs Jahre vor seinem Tode, erfolgte, Hadrian den Bau begonnen, ist nicht bekannt; gewifs ist es, dafs das Mausoleum erst von seinem Nachfolger Antoninus Pius vollendet wurde, und zwar werden wir unten aus einer Inschrift nachweisen, dafs diese Vollendung ins Jahr 140 n. C., also in das zweite oder dritte Regierungsjahr dieses Kaisers fällt. Vielleicht war das Innere damals schon im Wesentlichen fertig; doch lesen wir im Leben des Antoninus nur, dafs er Hadrians Asche bei seinem Ableben mit frommer Feierlichkeit „in den Gärten der Domitia" beigesetzt habe. Auch der vor ihm gestorbene erste Adoptivsohn und Cäsar erhielt, wahrscheinlich damals, hier seine Grabstätte. Bis zu Septimius Severus, dessen Beisetzung in diesem Mausoleum Herodian ausführlich beschreibt, wurden alle Kaiser mit den Ihrigen hier begraben; ohne Zweifel auch mehrere der folgenden. Wenn nicht schon Aurelian, so doch gewifs Honorius, zog dieses Denkmal, wie in der Einleitung angedeutet worden, durch Schenkelmauern, die es an die Brücke anschlossen, in die Befestigung Roms. Von dieser Zeit an hat es nicht aufgehört, die Hauptfestung der Stadt zu seyn, und wiederholte Zerstörungen in den innern Fehden und den Kriegen Roms im Mittelalter, das Auffliegen eines Pulvermagazins und viele Bauten der Päpste von Alexander VI bis Urban VIII haben den alten Bau so verstümmelt und versteckt, dafs dem Versuche seiner Beschreibung und Herstellung nothwendig eine Andeutung der Hauptereignisse vorhergehen mufs, durch die es in seinen gegenwärtigen Zustand gerathen ist. *)

*) Die vollständigste Erzählung der Schicksale dieses Denkmals findet man in Fea's Abhandlung: Sulle rovine di Roma, die hinter seiner Uebersetzung Winckelmanns abgedruckt ist. Man vergleiche damit den sehr ausführlichen Artikel in Donatus.

Eine Sage des Mittelalters nennt es den Kerker oder das Haus des Theodorich; vielleicht weil dieser König, der das Grabmal schon zur Festung angewandt vorfand, sich desselben zur Aufbewahrung von Staatsgefangenen bediente, was Theodorich von Niem im 14ten Jahrhundert bestimmt versichert.

Die erste genaue Kunde von ihm, bei den Gothenkriegen unter Justinian, enthält auch die erste Nachricht von seiner Zerstörung. Als nämlich die Gothen im Jahre 537, heimlich unter dem Schutze des Porticus von St. Peter herangezogen, die Burg zu stürmen anfingen, warfen die Belagerten mehrere der Statuen auf die Angreifenden herab, welche das Grabmal schmückten. Totila befestigte es noch stärker, als er 546 Rom erobert hatte, überliefs es jedoch Narses nach kurzer Belagerung. Im Anfange des 7ten Jahrhunderts ward auf der Spitze dem Erzengel Michael eine kleine Kirche erbaut, einer späten Sage zufolge zum Andenken der Erscheinung, welche Papst Gregor der Grofse am Ende des 6ten Jahrhunderts daselbst hatte. Es heifst nämlich, dafs als dieser Papst in Procession über die Brücke zog, ihm jener Engel auf dem Grabmale erschienen sey, wie er das Racheschwert in die Scheide steckte, und dafs darauf die Pest aufhörte. Gewifs ist, dafs ein Papst Bonifacius — der dritte, vierte oder fünfte, die alle in jener Zeit regierten — jenes Heiligthum hier erbaute. Gröfsern Schaden als bisher, doch ohne eigentliche Zerstörung, mag das Gebäude gelitten haben, als 998 Kaiser Otto III den Crescentius angriff und zur Uebergabe zwang. Von jenem Römer, der sich hier verschanzt, erhielt übrigens das Denkmal den Namen Thurm oder Burg des Crescentius, den es lange trug.

Bei dem Kriege zwischen Heinrich IV und Gregor VII hielten die Römer von der kaiserlichen Partei diesen Papst hier eingeschlossen. Später — ungewifs wann — sollen nach Panvinio's Bericht, in seiner handschriftlichen Geschichte der Frangipani, die Orsini sich dieser Festung bemächtigt haben.

Die grofse Masse des Grabmals in seinen verschiedenen Abtheilungen mufs unter diesen Schicksalen doch immer noch stehen geblieben seyn. Die eigentliche Zerstörung desselben fällt in das Jahr 1379. Im Jahre 1378 nämlich, mit welchem

das neunzigjährige Schisma beginnt, besetzte ein französischer Feldherr, im Dienste des Gegenpapstes Clemens VII, die Burg, und beunruhigte von da aus die Stadt, da die Römer die Partei Urbans VI ergriffen hatten. Hiebei gingen einige benachbarte Häuser, die von der Burg aus beschossen wurden, im Feuer auf. Als nun die Bürger nach einer jahrelangen Belagerung jenen Feldherrn durch Hunger zur Uebergabe zwangen, beschlossen sie in ihrer Erbitterung die gänzliche Zerstörung einer Festung, die ihrer Stadt so vieles Ungemach zugefügt und zugezogen hatte. Doch ist die Erzählung hievon bei den Neueren oft mit Uebertreibungen erzählt, und es ist daher doppelt räthlich, sich an die Worte des ursprünglichen Berichterstatters, des Theodorich von Niem, zu halten. Dieser Schriftsteller erzählt, dafs sie von dem ganzen Denkmale so viel zerstörten, als sie nur konnten, und die Quadern desselben zum Strafsenbau anwandten. Sie konnten aber, setzt er hinzu, das Gebäude doch nicht ganz vernichten. Man könnte auf den Gedanken kommen, das Volk habe damals, um das Gebäude, das es nicht zu zerstören vermochte, wenigstens unbrauchbar zu machen, das Eingangsthor, der Brücke gegenüber, vermauert, und die innern Gänge des Mausoleums von oben bis unten mit dem Schutte gefüllt, von dem wir sie erst in den letzten Jahren haben reinigen sehen. Allein wir wissen, dafs der neue Eingang erst von Alexander VI angelegt worden ist, und vor ihm hatten schon zwei Päpste bedeutende Werke hier errichtet, die also einen Aufgang voraussetzen. Bonifacius IX liefs auf der Höhe eine neue Befestigung von Ziegelbau nach Angabe des Nicolo di Arezzo aufführen, und von Nicolaus V wird erzählt, dafs er einige Zimmer dort einrichten liefs und Aufsenwerke anlegte. Der neue Eingang, von Alexander VI gebrochen, liegt bedeutend höher als der ursprüngliche, und führt durch einen rechts angebrachten Vorbau, zu dem man vermittelst einer Zugbrücke gelangt, in das Grabmal. Es ist also wahrscheinlich anzunehmen, dafs jener Papst den alten Ein- und Aufgang verschütten liefs, damit die Burg unten ganz unzugänglich und unangreifbar sey. Von dem neuen Eingange führte er eine in die Masse eingehauene und dann durch einen antiken geraden Gang zur Grab-

kammer und durch diese selbst gezogene Treppe zu dem obern Bau, einem Werke des ältern Antonio di Sangallo, welcher auch die übrigen Befestigungswerke und unter ihnen die Festungsgräben anlegte. Eine Marmorplatte an der Vorderseite, über dem sichtbaren antiken Theile, zeigt den Namen des Papstes mit der Jahrzahl 1495. Zwei Jahre nachher flog ein grofser Theil des obern Baues, in welchem Alexander auch Zimmer eingerichtet hatte, in die Luft, in Folge eines Blitzes, der in das Pulvermagazin einschlug. Doch blieb wohl das Aeufsere dieses Baues ziemlich unverändert stehen, wie auch noch jene Inschrift zu bezeugen scheint. Bei der Belagerung von den Truppen Carls V zeigt sich die Burg schon wieder in bewohnbarem und Vertheidigungszustande. Die untern Werke, die Alexander VI anlegte, waren unverändert geblieben. Bei Anlegung der Gräben fand man die jetzt in der Rotonda des vaticanischen Museums befindliche kolossale Büste Hadrians, die jener Papst über dem Eingange des Rundbaues (maschio) aufstellen liefs. Den obern Theil stellte Paul III mit grofser Pracht wieder her. Den Grundrifs der Festung in diesem Zustande zeigt der vergleichende Plan des vaticanischen Gebiets nach Bufalini (von 1551), der diesem Bande beigefügt ist. Die grofsen Aufsenwerke, die wir jetzt sehen — und die auf jenem Blatte angedeutet sind — legte Urban VIII an. Beim Anlegen der Gräben fand man den jetzt in München befindlichen schlafenden Faun, der von der Familie jenes Papstes, in deren Besitz er kam, den Namen des Barberinischen erhalten hat.

Wir haben bis jetzt nur Zerstörungen oder Befestigungsarbeiten anführen können, die auch mehr oder weniger das Grabmal beeinträchtigten. Es war der friedlichen Zeit, nach der Restauration Pius VII, aufbehalten, etwas für die Kenntnifs und Aufdeckung des antiken Denkmals zu thun. Ein Castellan unter Clemens XII hatte im Innern eine Oeffnung anzubringen gewufst, durch die er sich in einem Sessel herabliefs, und so in die Nähe des alten Eingangs gelangte; Papst Corsini liefs aber, wie Piranesi bemerkt, diese Oeffnung bald wieder vermauern, und das Innere blieb ein Geheimnifs, trotz der Untersuchungen und Bemühungen jenes Baumeisters. Erst

in den letzten Jahren der Regierung Pius VII erwirkte der damalige Adjutant des Befehlshabers der Engelsburg, der jetzige Major Bavari, die Genehmigung der Regierung, um den innern mit Fleiſs verschütteten Gang, der von unten zur Grabeskammer hinaufführte, ausräumen zu lassen. Diese Arbeit, welche zuerst das Innere des Grabmals wieder erkenntlich machte, und zugleich der Festung einen unvergleichlichen und unzerstörbaren bedeckten Gang im Innersten des Rundbaues gab, wurde in den Jahren 1822 bis 1826 ausgeführt; über 12,000 Karren Schutt wurden durch die dabei beschäftigten Galeerensklaven weggebracht, und so der ganze innere Gang zur Grabeskammer und diese selbst ausgeräumt. Der unermüdliche Officier, der diese ganze Arbeit leitete, hatte nachher noch den glücklichen Gedanken, eine Grabung an den Fundamenten der innern viereckten Festungsmauer anzustellen, und fand, daſs sie auf der Mauer des alten viereckten Basements aufgeführt war. Auch der groſse Abzugscanal, der mit dem Basement parallel lief, ward von ihm in den Jahren 1826 und 1827 ausgeräumt und zugänglich gemacht. Es kann nicht genug bedauert werden, daſs theils persönliche Verhältnisse, theils Besorgnisse für die Sicherheit der Festung nicht allein die Fortsetzung dieser schönen Unternehmung gehindert, sondern auch ihr Ergebniſs, mit Ausnahme der sichtbar gebliebenen Grabeskammer und des Wendelganges, den man noch jetzt zeigt, so gut wie unnütz gemacht haben. Die Urtheile mehrerer unter den erfahrensten Officieren unserer Zeit kommen darin überein, daſs die Sicherheit der Festung — wenn man in Ernst in unserer Zeit an eine militärische Belagerung und Vertheidigung dieses Platzes denken will — durch jene Arbeiten vielmehr gefördert ist, und daſs ihre Fortsetzung in dem oberen Theile gar leicht mit den militärischen Zwecken und den Rücksichten auf die dort befindlichen Staatsgefängnisse vereinbar sey.

Ehe wir nach dieser Geschichte der Schicksale des kaiserlichen Grabmals zu dessen Beschreibung übergehn, scheint es nicht überflüssig, der Versuche zu erwähnen, seine alte Herrlichkeit und Einrichtung herzustellen. Von den leider sehr unbestimmten Ueberlieferungen aus den Zeiten des Ver-

falls und des Mittelalters werden wir unten reden. Eine Andeutung des Denkmals nach den damals laufenden Ueberlieferungen sieht man auf den unter Eugen IV verfertigten Bronzthüren der Peterskirche und in der Constantinsschlacht von Raphael. Alte Abbildungen zeigt ein unten anzuführender Holzschnitt aus dem Ende des funfzehnten oder Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und eine Tafel bei Gamucci. Der erste Versuch einer Herstellung mit Grundriſs findet sich bei Labacco. Glücklicher und gründlicher sind die Arbeiten Piranesi's, der in seinem Prachtwerke diesem Denkmale sieben groſse Blätter (IV, 4 — 11) gewidmet hat. Nirgends ist die Bestimmtheit, mit welcher jener gelehrte Architekt über Dinge spricht, die er nicht gesehen hat, sondern nur aus den Vorschriften Vitruvs oder eigenen Ansichten voraussetzt, so ins Einzelne durchgeführt, zugleich aber auch sein Scharfsinn in Errathung von Andeutungen des Baues so bewunderungswürdig als in dieser Arbeit; der ersten, welche zugleich Maſse angibt, die sich allerdings nur zum Theil bestätigt haben.

Einen sehr glücklichen Versuch einer Herstellung des ursprünglichen Zustandes hat Hirt in seinem höchst schätzbaren Werke über die Baukunst der Alten gemacht. *) Obgleich unsere Untersuchungen und Beobachtungen uns zum Theil auf andere Ansichten geführt haben, so ist doch diese Arbeit als der gelungenste Versuch der Herstellung der äuſsern Form rühmlich und dankbar zu erwähnen.

Die Gefälligkeit des oben genannten päpstlichen Officiers, so wie des Commandanten der Engelsburg, des Baron Ancajani, selbst haben uns gestattet, die Maſse der durch die Aufräumung ans Licht geförderten und zugänglich gemachten Theile aufzunehmen. Nach ihnen ist in den Jahren 1826 und 1827 der Plan des Grabmals von Herrn Knapp entworfen, der zu den Kupfertafeln dieses Bandes gehört, und auf den wir für manches Einzelne verweisen. Diese durch viele Jahre fortgeführten Beobachtungen haben uns aber nur um so

---

*) Geschichte der Baukunst. I, 372 ff. Dazu Tafel XIII, 3. 4. Vergl. die Lehre der Gebäude. S. 350 ff. und dazu Tafel XV (XXX) 23.

schmerzlicher die Lücken unserer Kenntnisse fühlbar gemacht, und wir sind defshalb weiter davon entfernt als unsere Vorgänger, auf eine ganz genaue Herstellung des herrlichen Denkmals Anspruch zu machen. Jedoch können wir diese Arbeit für die erste durch Mafse und Nachweisungen begründete geben, und dürfen hoffen, sie werde dieser merkwürdigen und herrlichen Ruine die Aufmerksamkeit sowohl der Beschauer, als auch der für die Herstellung des Alterthums keine Opfer scheuenden päpstlichen Regierung immer mehr zuwenden.

Beschreibung.

Der unterirdische Bau des Grabmals und der Brücke — wegen der zu überwindenden Schwierigkeiten wohl die bedeutendere Hälfte der Arbeit — hing, nach Piranesi's wahrscheinlicher Behauptung, zusammen; was man davon sieht, zeigt einen grofsartigen Peparin- und Ziegelbau; ohne Zweifel ruhte alles auf ungeheurem Pfahlwerk. Wir kennen von diesem Baue durch die neuesten Ausgrabungen die Nordseite des unterirdischen Abzugscanals, der in einem Abstande von 6 Palm längs des viereckten Basements an allen Seiten herlief. Er ist gegen 9 Palm hoch, 3 breit und im herrlichsten Ziegelbau aufgeführt. Oben ist er giebelartig gedeckt mit grofsen viereckten Ziegelplatten (tegoloni) von 3 Palm ins Gevierte, die den Stempel der Consuln des Jahres 123 (874 der Stadt), Paetinus und Apronianus, aus dem sechsten Regierungsjahre Hadrians tragen. Er diente dazu, das Regenwasser von dem ganzen Bau zu sammeln und in die Tiber zu führen; in ihn ergiefsen sich alle durch das Gebäude durchlaufenden Canäle. Ueber der Erde erhob sich, 49 Palm vom Ende der 566 Palm langen Hadriansbrücke, ein viereckter Unterbau, ähnlich dem vom Grabmale der Cäcilia Metella. Die oben erwähnten Ausgrabungen haben gezeigt, dafs dieser jetzt durch 18 Palm hohe Verschüttung bedeckte, aber von allen Herstellern angenommene und von Piranesi zu 467 Palm für jede Seite angegebene Unterbau durch die auf seiner äufsersten Linie aufgeführte innere Befestigungsmauer angezeigt wird, die, mit Bastionen an den Ecken, ein Viereck um den Rundbau (maschio) bildet.

Nach den Angaben des Procopius und der Schriftsteller

des Mittelalters war das ganze Gebäude mit parischem Marmor bekleidet; die Ausgrabungen am Basement haben nur Travertinquadern gezeigt. Die Höhe desselben beträgt nach Knapps Messungen 15 Palm. Oben hatte der Unterbau ohne Zweifel einen Gurt und darüber zwei Stufen. Die Treppe, welche auf die Höhe führte, ist mit Hirt im Innern desselben anzunehmen, so dafs man von Aufsen nur den Eingang sah. Ueber die Einrichtung des Innern sind wir leider noch im Dunkeln. Labaeco nimmt eine Reihe von Kammern an, die nach dem Mittelpunkte zulaufen; eine Ansicht, die auch Hirt zu theilen scheint. Piranesi gibt im Mittelpunkte eine Grabkammer an, deren Boden im Unterbau liege, und zu der man von der Tiberseite durch einen leise herabsteigenden Gang gelange. Alle diese Annahmen lassen sich aber mit der oben angegebenen Höhe nicht vereinigen, ja auch mit Piranesi's eigener Annahme nicht; er gibt nämlich dem Unterbau 18 Palm, wovon 10 auf den eigentlichen Sockel, 3 auf den Gurt, 5 auf zwei Stufen oben kommen. Nach jener Messung würde der Gang also nur etwa 12 Palm Höhe haben können, da unmittelbar über dem Basement der Boden eines Ganges liegt, wie wir gleich sehen werden. Ein so niedriger Gang scheint der Pracht des Denkmals nicht zu entsprechen. Hiemit fällt also auch die Annahme der von Labacco und Piranesi geträumten Kammern; nur etwa im Mittelpunkte könnte eine solche gedacht werden, wenn sich ein Gang vorfände, den man alsdann von der linken Seite oder von hinten annehmen müfste.

Ohne Zweifel standen Bildwerke an den Ecken, und es wäre nicht u n m ö g l i c h, dafs weitere Ausgrabungen die Aussage des Majors Bavari bestätigten, dafs in den Bastionen an den Ecken ein antiker Kern stecke, welcher einen würfelartigen Vorsprung gebildet; doch wüfsten wir allerdings dafür kein Beispiel aus dem Alterthume anzuführen. Ein Domherr von St. Peter, Petrus Mallius, der unter Alexander III lebte — gegen 1160 — hat uns in seiner Beschreibung des Mausoleums, die von ihm in die spätern Berichterstatter des Mittelalters übergegangen ist, einige Angaben überliefert, die allerdings nach dem Charakter der übrigen antiquarischen Mittheilung dieses Schriftstellers keinen Anspruch auf genaue

Wahrheit machen. Er führt zwar als Gewähr eine Homilie Leo's I an, die sich jedoch nirgends findet. Seine Worte sind folgende: „An den vier Ecken des Gebäudes waren vier Pferde von vergoldetem Erze, und jede Seite hatte eine eherne Thür.“ Eine eherne Thür wird nun zwar vom 9ten Jahrhundert an bis auf Alexander VI als das Thor erwähnt, welches die Brücke sperrte; allein sie möchte doch wohl vielmehr dem Eingange zum runden Thurme zugehört haben, von dem gleich die Rede seyn wird. Eben wie jene, müssen wir auch die andere, wohl nur auf die Terrasse des Unterbaues anwendbare Angabe dahin gestellt seyn lassen, das Grabmal sey mit ehernen Schranken umgeben gewesen, und geschmückt mit einem Stier von Erz und mit mehrern Pfauen, von welchen die am Springbrunnen des Vorhofs der Peterskirche aufgestellten herrühren. Diese Pfauen stehen jetzt im Garten von Belvedere, zu beiden Seiten des bronzenen Pinienapfels.

Ueber diesem Sockel erhob sich nun der Rundbau, dessen von der Marmorbekleidung fast ganz entblöfsten, entstellten und hie und da übermauerten Kern wir noch vor Augen haben. Er ist oben mehr ausgebrochen und abgeschält als an mehrern Stellen unten, und diefs hat einigen Anlafs zu folgender Herstellung gegeben. Der untere Theil des Rundbaues habe einen Vorsprung gebildet, und auf ihm haben Säulen geruht, die ein Gewölbe getragen, dessen Ansatz man noch erkennen will. Dieser Annahme zu gefallen, hat man auf die bis zum 16ten Jahrhundert unbekannte Sage Gewicht gelegt, Theodosius habe die 24 herrlichen Säulen von Pavonazzetto, die St. Pauls Basilike schmückten, von hier weggenommen. Eine genaue Beobachtung widerlegt aber jene Grundannahme aufs bestimmteste. Man sieht oben nur noch das Gufswerk nebst den Spuren der weggerissenen Steine, mit Ausnahme einer durchgehenden Lage von Travertinquadern, auf die wir zurückkommen werden. In dem angeblichen Ansatze eines Gewölbes aber ist keine Spur einer Gewölbconstruction zu finden, sondern nur der Rest eines ungleich aufgerissenen Gufswerks.

Wir haben uns also einen in gleichem Durchmesser von 329 Palm aufsteigenden Thurm zu denken, der demnach eine Peripherie von 1033 Palm besafs, und ohne Zweifel da, wo

er endigte, architektonisch verziert war, dem Grabmale der Cäcilia Metella ähnlich. Oben also haben wir einen Fries mit Bukranien — dorischer Stierkopfverzierung — und Festgewinden anzunehmen, darunter einen Architrav, und unter ihm die Inschriftenschilder, welche den hier bestatteten Kaisern und Cäsaren gesetzt wurden. Unter Paul III, und zwar nach seinem Bau an der Festung, sah Gamucci vorn unter den Zinnen der auf dem viereckten Basement errichteten Befestigungsmauer Reste dieser Herrlichkeit eingemauert. Er sagt: „Dort (links von der Mitte) wird eine Wand (pariete) von Marmor gezeigt, an welcher man ein grofses Stück Fries mit Stierköpfen und Blumengewinden sieht, mit dem Architrav dazu, und darunter eine flache Tafel mit einer grofsen Grabschrift für Commodus; weiter unten eine kürzere mit gröfsern Buchstaben für Lucius Aurelius Verus.“ Wir denken uns hier zusammengesetzte Stücke des alten Schmucks mit den geretteten Inschrifttafeln in die neue Mauer eingesetzt. Im Anfange des Jahrhunderts erwähnt Mazocchi, als noch an der Burg sichtbar, die dem Hadrian selbst und seiner Gemahlin Sabina von ihrem frommen Adoptivsohne gesetzte Inschrift, so wie die zum Andenken des vor Hadrian gestorbenen Cäsars Lucius Aelius. Jene ohne Zweifel nach Vollendung des Baues von Antonin gesetzte Tafel fällt ins Jahr 140 n. C., also ins zweite oder dritte Jahr seiner Regierung. *)

Wir erwähnten schon oben einer Lage von Travertinquadern, welche durch die Decke des Baues durchgeht; nach Knapps Untersuchung entspricht sie dem Boden der innern Grabkammer, eine Linie, welche also wohl auch von aufsen sichtbar war und die Höhe dieses ersten Stockwerks abtheilte, die Piranesi zu 67½ Palm angibt.

Wir gehen nun zur Darlegung des Innern über. Die oben erwähnten Ausgrabungen haben hier auf Einmal allen Fabeln und Vermuthungen ein Ende gemacht, und dabei die Grundidee aller Plane von Labacco an, nämlich das Daseyn eines sich in die Höhe windenden Ganges, bestätigt.

*) Man sehe diese vier Inschriften, gesammelt bei Gruter CCLII sq. Die zu Hadrians und der Sabina Andenken befand sich damals im Palaste des Cardinals Parisini im Borgo.

Der Eingang des Grabmals war also der Tiberbrücke gerade gegenüber, der Mitte des Unterbaues entsprechend und also in gerader Linie von Süden nach Norden auf den Mittelpunkt zuführend. Er war von einer viereckten Thür verschlossen, die in ihren Verhältnissen den erhaltenen Bronzthüren des Alterthums ähnlich gewesen seyn mufs. Früher ward sie, wie oben bemerkt, an das Befestigungsthor bei der Brücke versetzt, und blieb dort als Porta aenea bis auf Alexander VI. Durch sie trat man in einen hohen gewölbten Gang, der von oben bis unten aus wunderbar zusammengefügten Travertinquadern aufgemauert ist und einen grofsartigen Gurt trägt, über welchem sich das Gewölbe erhebt. Er ist 66¼ Palm lang und 15¾ breit. Nach den noch sichtbaren Spuren waren die Wände dieses Eingangs mit Giallo antico bekleidet. Dem Eingange gegenüber zeigt sich eine grofse Nische, ebenfalls aus Quadern, ohne Zweifel zur Aufstellung einer Statue bestimmt, etwa des Erbauers. Zwischen ihr und der Galerie mündet sich ein von der Höhe des Rundbaues in pyramidalischer Erweiterung herabgeführtes grofses viereckte Licht- und Luftloch aus, entsprechend einem andern gegenüber liegenden und zwei ähnlichen an den Seiten, in gleicher Entfernung von beiden.

Links zeigt sich eine neue Thüröffnung, durch die man in einen später gewaltsam in die Masse eingehauenen nach oben gehenden Schacht blickt; diefs ist die vom Castellan im 18ten Jahrhundert gemachte Oeffnung. Rechts aber windet sich sanft ein schneckenförmiger gewölbter Gang herauf, 13 Palm breit und etwa 24 hoch, der nach vollendetem Kreislaufe in einen dem Eingange entsprechenden horizontalen Gang führt, welcher, als Fortsetzung der Richtung der untern Galerie des Eingangs, gerade in das Centrum des Gebäudes leitet, wo sich die Grabkammer befindet. Da jetzt über ihn die neue Treppe des Castells geführt ist, so sieht man den horizontalen Boden natürlich nicht; das Gewölbe ist nur verkleidet.

Jener Wendelgang selbst ist vom schönsten Ziegelwerk erbaut, und war, nach deutlichen Spuren, mit Pavonezzetto ausgelegt. Er zieht sich sanft hinauf, nach des Major Bavari

Angabe, mit einem Steigen von 10 bis 11 vom Hundert, bei einer Länge, an der äufsern Curve horizontal gemessen, von 600 Palm. Löcher und Rinnen an den Seitenwänden deuten auf den geraubten Schmuck, der sie bekleidete. Der Boden besteht in der Mitte aus Travertinplatten, 3 Palm breit, unter welchen ein Abzugscanal herläuft, der also von der Spitze kommen mufs, und zu dem im Anfange erwähnten unterirdischen Canal führt. An beiden Seiten ein Mosaikpflaster, von dem noch Stücke erhalten sind. Licht und Luft erhält er von den oben erwähnten senkrechten pyramidalischen Oeffnungen, von 12⅗ Palm ins Gevierte bei der Mündung. Zur Zeit der Ausgrabung sah man durch eine zweckmäfsige, vom Major Bavari erfundene Einrichtung, vermittelst aufgezogener Laternen die innere Construction dieser jetzt oben zugebauten Luftlöcher, die den schönsten Travertinquaderbau zeigten. Leider ist bei der Versetzung jenes verdienstvollen Officiers diese Einrichtung abgeschafft.

Die Grabkammer selbst, zu der man jetzt durch die Treppe Alexanders VI gelangt, welche über dem oben erwähnten horizontalen Gange erbaut ist, liegt demnach im Mittelpunkte dieses ungeheuern Rundbaues. Sie ist viereckt und mifst 37 Palm ins Gevierte, bei einer Höhe von 48¼ Palm bis zur Mitte des Gewölbes. Sie ist aus Quadern aufgeführt, gewölbt, mit grofsen viereckten Nischen rechts und links, welche an den Seiten Bänke zur Aufstellung der Aschenurnen haben, und in der Mitte Platz für Sarkophage. Das Licht fällt in sie ein durch antike, schräg aufgehende Oeffnungen an beiden Seiten des Gewölbes. Ob die Oeffnung, durch welche die Treppe aus der Grabkammer höher hinauf führt, eine alte ist, läfst sich nicht ausmachen.

Von dieser Grabkammer war bis auf die letzten Ausgrabungen nur der Theil über der Treppe sichtbar; in dem untern waren rechts und links schreckliche Kerkerlöcher angebracht. Jetzt steigt man links durch Stufen hinab, und die grofse Treppe selbst ist durch zwei Bogen gestützt, so dafs man den ganzen Umfang der Kammer übersieht.

Sie ist jetzt, bis auf einige klägliche und immer mehr verschwindende Reste der Marmorbekleidung, alles Schmucks

beraubt,

beraubt, und auch von den Sarkophagen und Urnen ist seit Jahrhunderten keine Spur mehr. Der oben angeführte Schriftsteller des 12ten Jahrhunderts sagt: „In der Mitte des runden Thurms war ein porphyrnes Grabmal, das jetzt im Lateran steht, und worin Papst Innocenz II begraben liegt. Sein Deckel befindet sich im Paradiese (Vorhofe) der Peterskirche, über dem Grabmale des Präfecten.“ Dieser Präfect ist aber kein Andrer als Otto II, und also jener Deckel in der porphyrnen Wanne erhalten, die jetzt in der Peterskirche zum Taufbecken dient.

Mit dieser Grabkammer schliefst jetzt alles s i c h t b a r e Antike des Gebäudes ab. Allein die allgemeine Tradition und alle Herstellungsversuche nehmen eine weit bedeutendere Höhe an, welche auch schon der ungeheure Durchmesser des beschriebenen Rundbaues und seine Peripherie von 1033 Palm fordert. Allein die Art der Herstellung des Uebrigen ist bis jetzt willkührlich und keineswegs ganz glücklich gewesen. Die von Labacco ist im schlechtesten Geschmacke des 16ten Jahrhunderts. Gamucci gibt in seiner Beschreibung über dem viereckten Basement und dem Rundbau wunderlicherweise einen kleinern viereckten Bau an. Hirt endlich setzt den Thurm in demselben Umfange bis zu einer bedeutenden Höhe fort, und nimmt oben einen kuppelförmig geschlossenen Tempelbau an, mit einem äufsern Porticus und dem Pinienapfel auf der Spitze. Diese letzte Restauration rührt von einer mündlichen Aeufserung her, die Papst Clemens VII, der allerdings Gelegenheit gehabt hatte die Engelsburg kennen zu lernen, dem Labacco machte. Bis dahin nämlich findet man nur erwähnt, dafs jener kolossale Pinienapfel die Oeffnuug des Pantheons verschlossen (was widersinnig ist); was die Neuern mit Bestimmtheit berichten, dafs er dicht am Grabmale gefunden, ist eine von ihnen selbst erfundene Nachricht. Die bedeutende Höhe des Grabmals beweisen die Namen „Kirche in den Wolken“, „bis zum Himmel,“ welche man dem oben erwähnten Heiligthume des Erzengels Michael gab; eine Bemerkung, die Luitprand, Bischof von Cremona gegen 960, ausdrücklich macht. Ein später griechischer Schriftsteller sagt in einem von Salmasius zum Leben Antonins des Frommen angeführten

Fragmente Folgendes: *) „Nach Hadrians Tode ward (auf dem Grabmale) seine Bildsäule mit einer Quadrige errichtet, und zwar von einer solchen Gröfse, dafs der dickste Mann durch jedes Pferdeauge schlüpfen kann; die unten Vorübergehenden halten aber, wegen des Uebermafses der Gröfse des Gebäudes, die Pferde selbst und Hadrian für sehr klein.“ Diefs klingt sehr wie eine übertriebene Volksangabe; allein die ihr zu Grunde liegende Thatsache ist nicht leichtfertig zu verwerfen.

Auf den richtigen Weg führen uns zuvörderst die vier Luftlöcher des Wendelganges. Sie scheinen zur Annahme zu zwingen, dafs sie oben auf eine freie Terrasse mündeten. Diefs setzt also einen zweiten Rundbau von geringerm Umfange voraus. Sein Umfang mufs also einen geringern Durchmesser haben als der, welchen die Kreislinie des innern Ganges einschliefst, den jene Luftlöcher erleuchten.

Wo fing er nun an? Von jenen Luftlöchern münden jetzt zwei, nach der glaubwürdigen Aussage des Majors Bavari, in dem Hofe della campana, zu dem die Treppe Alexanders VI hinaufführt, und in dem auf gleicher Höhe nach der andern Seite zu liegenden dell' oglio, welcher zum Spaziergange für die Staatsgefangenen eingerichtet ist. In jenem Hofe sieht man auch noch jetzt die Mündung der schrägen Lichtlöcher der Grabkammer. Höher also konnte der erste Stock nicht heraufgehn; er schlofs vielmehr mit dem Gewölbe der Grabkammer ab.

In dem über ihm erbauten engern Rundbau war nun ein Schneckengang und eine Grabkammer, gerade wie im untern. Diese schöne Entdeckung verdanken wir den Untersuchungen des oft erwähnten Majors Bavari.

---

*) Salmasius führt es an als aus eines Johannes Antiochenus Buche περὶ ἀρχαιολογίας genommen. Ich verdanke der Gelehrsamkeit und Güte meines verehrten Freundes, Professor Sarti, folgende Nachweisung hierüber. Die kleine ungedruckte Schrift jenes Schriftstellers findet sich im Codex Palatinus Nro. 93 der vaticanischen Bibliothek, fol. 47 — 55. Sie enthält eine Sammlung von Curiosen, die eben keine grofse Kritik zeigt, und auf einen übrigens ganz unbekannten Schriftsteller, frühstens des 8ten Jahrhunderts, schliefsen läfst.

Da, wo der oben beschriebene Wendelgang in die Treppe Alexanders VI fällt, sieht man gegenüber einen modern zugemauerten Bogen. Major Bavari, der denselben hatte für einige Stunden öffnen lassen, versichert, dadurch in die Fortsetzung des Ganges gekommen zu seyn; obgleich er darin nicht sehr weit eingedrungen, so läſst doch eine zweite glückliche Entdeckung keinen Zweifel übrig, daſs diese Fortsetzung in eine ebenfalls centrale Grabkammer führte. Gerade über der jetzt sichtbaren Grabkammer nämlich befindet sich ein Gemach ursprünglich, nach den Seitenmauern, die wir als antik erkannt, von gleicher Gröſse und Anlage; sie hat ein modernes niedriges Gewölbe und heiſst die Vorrathskammer, dispensa del Commandante. Ueber ihr ist ein niedriges kuppelförmiges Gemach, welches zur Aufbewahrung des Schatzes Sixtus V diente und daher den Namen camera del tesoro trägt. Jener Officier versichert noch, daſs sehr bald von jenem fortgesetzten Wendelgange ein gerader Gang abgehe, scheinbar parallel mit dem in die untere Grabkammer führenden, der neben oder hinter dieselbe führe. Der Boden dieser zweiten Kammer entspricht der Fläche der oben genannten Höfe sie ging ungefähr hinauf bis zum cortile dell' angelo. So heiſst die Terrasse unter der Spitze, auf welcher der Engel steht, Diese höchste Spitze selbst hat ein über der camera del tesoro liegendes und ihr ähnliches kuppelförmiges Gemach, das eine genaue Untersuchung mir als ganz modern gezeigt hat. Kommen von ihr die kuppelförmigen Spitzen in den Herstellungen? Allerdings möchte wohl über jener zweiten Grabkammer — die vielleicht erst bei der Explosion von 1497 ihr Gewölbe verlor — noch ein dritter engster Rundbau gestanden haben, mit welchem das Ganze abschloſs. Auf ihrer Höhe hätten wir dann, nach Analogie anderer Denkmäler, Stufen, und auf der so gebildeten Ebene wohl noch am ersten die Quadrige anzunehmen, deren Andenken uns der erwähnte griechische Schriftsteller aufbewahrt hat. Ohne Zweifel verschwand diese, ehe im 7ten Jahrhundert ein Papst Bonifacius die Kuppel zur Kirche einrichtete, und es verdient Beachtung, daſs ein altes Martyrologium diese Kirche folgendermaſsen beschreibt: „gewölbt, sehr eng und auf der Spitze des Rund-

baus.“ *) Hirt, der hier eine Kuppel angibt — nach Labacco mit dem Pinienapfel — nimmt sie als Tempel, und zwar mit einem Säulengange, der um sie herum gegangen. Die Idee eines Tempels scheint ihm gerechtfertigt durch den Ausdruck Herodians, der allerdings als Zeitgenosse Beachtung verdient, und bei der Beisetzung der Asche des in Britannien gestorbenen Septimius Severus sagt: **) „man habe die Urne feierlich in dem Tempel beigesetzt, wo des Marcus und der frühern Kaiser heilige Denkmale gezeigt werden.“ Ein Porticus hätte hier wohl stehen können mit Säulen, nur nicht mit den grofsen, welche das Hauptschiff von St. Paul schmückten. Doch ist zu bemerken, dafs Procopius, der von Bildsäulen, von Menschen und Pferden spricht, die das Grabmal geschmückt, keine Säulen erwähnt, und auch nicht sagt, dafs ein durch sie gebildeter Porticus vor seiner Zeit (was höchst unwahrscheinlich) zerstört sey.

Nach dieser Herstellung sind wir also auch im Stande, die ungefähre Höhe des Denkmals anzugeben. Sie beträgt nach Herrn Knapps Berechnung — eine ganz genaue Messung ist noch nicht möglich gewesen — bis an die Spitze, auf welcher der Engel steht, 210 Palm., oder gegen 150 Fufs.

Uebrigens steht noch auf dem Wege von Caserta nach dem alten Capua ein grofses römisches Grabmal mit drei Rundbauen übereinander, die immer enger werden und durch Stufen sich mit einander verbinden; der oberste Bau ist leider nicht vollständig erhalten. Im Innern zeigt dieses Grabmal ebenfalls einen auf das Centrum geführten Gang, und in diesem selbst eine Grabkammer mit Nischen, in welche das Licht schräg von oben hereinfällt.

Beschreibung des Modernen.

Wir haben schon oben bemerkt, dafs die von Alexander VI gebrochene Treppe auf einen Hof führt, der cortile della campana heifst. Ueber

*) Martyrologium Adonis ad XXIX Sept. bei de Vita Annal. Benevent. T. II. p. 63. Bonifacius Pontifex ecclesiam S. Michaelis nomine constructam dedicavit *in summitate circi cryptatim* miro ordine *arctissime* porrectam.

**) Histor. IV, 2. *ἐκείνην μὲν οὖν (κάλπην) ἀπέθεντο ἐν τῷ νεῷ, ἔνθα Μάρκου τε καὶ τῶν πρὸ αὐτοῦ βασιλέων ἱερὰ μνήματα δείκνυται.*

ihm erhebt sich ein thurmartiges Gebäude, torre di Borgia, in welchem jene Gemächer stecken, welche sämmtlich Julius II und Pauls III Wappen tragen. Es scheint also, daſs von oben bis unten die neuen Festungswerke sich in ihren drei Abtheilungen an die des Antiken anschlossen. *) An den Seiten jenes Thurms sind die Zimmer für den hier wohnenden Commandanten, auch ein anderes Gemach, ursprünglich für die Päpste, und mehrere Gefängnisse angebracht.

Diesen neuen Bau schmücken nach der Fluſsseite und ihr gegenüber nach dem Felde hin zwei kleine anmuthige Loggien, jede von zwei Säulen getragen. In der letzten sieht man Stuckarbeiten von Raffaello di Monte Lupo und Malereien von Sermoneta. Der groſse Saal mit der Inschrift Pauls III, jetzt zur Wohnung des Commandanten gehörig, ist mit historischen und allegorischen Malereien theils von Pierin del Vaga ausgeführt, theils nach seinen Cartonen von den Schülern desselben Meisters. Bei weitem vorzüglicher aber sind die Arabesken in den Fensterhöhlungen dieses Saales, und in einer Reihe von Zimmern, die an den Hof stoſsen, und von denen das erste durch eine Zwischenwand getheilt und überhaupt zu Grunde gerichtet ist. Ein Zimmer, bekannt als der Ort, wo der Cardinal Caraffa auf Pius IV Befehl hingerichtet wurde, an das mehrere Gemächer für Staatsgefangene stoſsen, namentlich das, wo Cagliostro und der General der Jesuiten Ricci gesessen, ist mit einem sehr schönen Friese verziert, der mythologische Scenen darstellt, Spiele der Meeresgottheiten, von Pierin del Vaga, ein ganz unbekannt gebliebenes Kunstwerk. Unter Alexander VI malte hier auch Pinturicchio; es ist aber von ihm nichts mehr erhalten.

---

*) Noch deutlicher sieht man diese Uebereinstimmung in dem alten Holzschnitte aus einem Folianten de quatuor aetatibus mundi, der oben erwähnt ist, und vielleicht gleichzeitig mit Alexander VI, aber jünger als dessen Festungsbau ist. Hier sieht man ganz offenbar die drei Abtheilungen; über dem runden alten Thurme steht ein engerer viereckter Bau, und darüber wieder ein ähnlicher noch engerer, mit dem Engel auf der Spitze.

Paul III liefs für den Gipfel die kolossale Marmorstatue eines Engels von Raffaello di Monte Lupo arbeiten. Diesen ersetzte Benedict XIV durch einen kolossalen von Bronze nach dem vom Niederländer Verschaffelt verfertigten Modelle. Seine Stellung, wie er das Schwert in die Scheide steckt, spielt auf die oben erwähnte Sage von der Erscheinung Gregors des Grofsen an.

Seit langer Zeit dient das Castell Sant' Angelo — ein Name, den es nicht vor dem spätern Mittelalter erhalten zu haben scheint — zur Aufbewahrung von Staatsgefangenen. Es befindet sich darin auch ein Theil der in Rom beschäftigten Galeerensklaven. Als Festung hat es seine schönste Wehr mit den nicht wieder ersetzten hundert bronzenen Kanonen verloren, womit Urban VIII den Bau ausstattete. Murat nahm sie weg, und bei der Restauration hielt es Ferdinand VII für besser, sie zu behalten, als dem Papste, wie es wohl noch jetzt billig wäre, wieder zu geben.

Am Vorabende des Peterstages und am Abende dieses Festes selbst, aufserdem auch am Osterfeste, und in den neuesten Zeiten bisweilen bei Anwesenheit regierender Häupter, wird von der Engelsburg ein Feuerwerk abgebrannt, angeblich seit dem 16ten Jahrhundert. Die Lage und Umgebung, und die unter dem Namen der Girandola (Pfauenschwanz) berühmte Nachahmung eines vulcanischen Ausbruchs — durch gleichzeitiges Auffliegen von 4500 und bisweilen doppelt so vielen Raketen — womit dieses Schauspiel beginnt und endigt, geben ihm eine grofse Schönheit. Die Kosten desselben betragen gewöhnlich nur 500 Scudi.

Von dem durch Alexander VI angelegten, durch Urban VIII bedeckten Gang von der Burg nach dem Vatican, durch welchen Clemens VII sich beim Sturme Roms durch die Truppen des Carl von Bourbon rettete, haben wir schon oben geredet.

C. *Die Brücke von Sant' Angelo.*
(Pons Aelius.)

Die Anlage dieser Brücke entspricht ganz der Pracht und Dauerhaftigkeit des Mausoleums, zu welchem sie den

Zugang bildete. Sie hat im Laufe von siebzehn Jahrhunderten unzerstört bestanden; doch haben die durch die Zeit herbeigeführten Erneuerungen ihre Gestalt verändert und viel von ihrer ursprünglichen Pracht verwischt. Piranesi hat das grofse Verdienst, den alten Bau gründlich untersucht zu haben, und es ist nur zu bedauern, dafs er, wie bei dem Mausoleum, so auch hier, Anschauung und Vermuthung mit gleicher Bestimmtheit ausspricht und darstellt. *)

Der Flufs hat oberhalb der Brücke 339 Palm Breite; die Hadriansbrücke selbst ist 566 Palm lang bei 46¾ Breite. Der Bau besteht aus sieben Bogen, drei grofsen in der Mitte und zwei kleinern an jeder Seite. Von diesen sind die äufsersten an beiden Seiten unbrauchbar geworden. Der nach dem Marsfelde ist durch einen modernen Strebepfeiler ganz verdeckt, welcher auch, nach Piranesi's richtiger Vermuthung, die antiken Stufen birgt, die hier vom Flusse ans Gestade führten. Die beiden kleinern Bogen nach dem Mausoleum zu waren durch die Ausdehnung der Befestigungen unter Alexander VI gänzlich verbaut; Urban VIII gab sie, nach Donatus, dem Flufsbette wieder, wodurch die Gefahr der Ueberschwemmung bedeutend vermindert wurde. Man sieht jetzt den innern der beiden Bogen ziemlich frei; bei hohem Wasserstande wird er brauchbar. Der äufsere ist theils vermauert, theils mit Sand angefüllt. Da der Unterschied der Bodenhöhe an der Brücke, vom Marsfelde 9 Palm, nach der Burg zu aber 18 beträgt, so hat nach beiden Seiten das Pflaster der Brücke erhöht werden müssen.

Piranesi hat bemerkt, dafs man die sogenannte Abtreppung nur an den drei Flufsbogen bemerkte, eine Bauart, die erst seit Vespasian vorkommt, und für fester als die ältere gilt. An den vier kleinen Bogen hingegen stofsen die Keilsteine an die übrigen schräg an nach dem ältesten Style. Die Werksteine der Brücke nach Aufsen sind, wie jener gelehrte Baumeister bemerkt haben will, theils durch eiserne und metallene Stangen, theils durch eiserne Pflöcke verbunden. An den Pfeilern sind nur die beiden obern

---

*) Piranesi Antichità. T. IV. Tav. IV — VI. XI.

Reihen Quadern behauen, die untern immer vom Wasser bedeckten sind roh, woraus Piranesi schliefst, dafs überhaupt die Werksteine der Brücke an Ort und Stelle bearbeitet seyen. Ohne Zweifel war die Hadriansbrücke die geschmückteste und reichste ihrer Zeit. Münzen zeigen sie uns mit Statuen auf der Brustwehr verziert.

Von ihren Schicksalen in den Zeiten des Verfalls und des Mittelalters, in welchen sie den Namen Ponte di Castello erhielt, wissen wir nichts, als dafs sie bestand, und nach dem Eingange der vaticanischen, neben dem Ponte Molle, den einzigen Zugang zur Stadt bildete. Da, wo die vom Castell geführten Schenkelmauern an die Brücke stiefsen, waren grofse runde Thürme mit einem engen ehernen Thor (der porta aenea). Als Alexander VI die Befestigung herstellte und verstärkte, erbaute er hier ein wegen seiner Schönheit und Pracht, als das erste in Rom bewundertes, gröfseres Thor. Die Thürme blieben oder wurden hergestellt.

Bei der Brücke selbst wurden im 15ten Jahrhundert Buden (casupole) erwähnt, vielleicht Kaufläden, wie noch gegenwärtig die auf dem Ponte Vecchio zu Florenz. Nicolaus liefs sie wegnehmen, um den Weg über die Brücke zu erweitern. Die Veranlassung dazu war ein entsetzliches Unglück, welches sich im Jubeljahre 1450 ereignete. Als nämlich nach einer kirchlichen Feier in St. Peter eine ungeheure Volksmenge über diese Brücke strömte, entstand ein solches Gedräng, dafs gegen 200 Menschen das Leben verloren. *) Dagegen sollte die Brücke eine Bedeckung zum Schutze für Sonne und Regen nach Art einer Loggia erhalten. Leon Battista Alberti hatte dazu bereits die Zeichnung verfertigt, die Vasari besafs. Der Plan ward aber nicht ausgeführt. **)

Am Anfange der Brücke liefs Nicolaus zwei kostbare Kapellen von Marmor errichten, die dem h. Petrus und Paulus

*) Platina vit. Nicol. V. Nach Infessara geschah dieses Unglück den 19 December nach der Benediction des Papstes in der Peterskirche, und es kamen dabei mehr als 200 Menschen ums Leben.

**) Vasari Vita di Leon Battista Alberti T. III. p. 288.

geweiht waren, wahrscheinlich zu Seelenmessen für die Verunglückten bestimmt. Diese Kapellen standen bis zur Zeit Clemens VII, der sie niederreifsen liefs, weil sie bei der Belagerung der Engelsburg von den Truppen Carls V benutzt waren, um die Besatzung zu beunruhigen, und sich der Festung sehr nachtheilig erwiesen hatten. Diese Kapellen und die ganze damalige Gestalt der Brücke sah man auf einem erst in den letzten Jahren verschwundenen Gemälde, in der Kirche La Trinità de' Monti, auf welchem Leo X als Gregor der Grofse vorgestellt ist, dem der Engel auf dem Mausoleum Hadrians erscheint. Auch auf dem oben erwähnten alten Holzschnitte aus dem Ende des 15ten oder Anfang des 16ten Jahrhunderts sieht man die Kapellen. An ihrer Stelle wurden auf Befehl des Clemens VII die Statuen der Apostel Petrus und Paulus errichtet, die sich noch gegenwärtig hier befinden. Der h. Petrus ist ein Werk des bekannten Bildhauers Lorenzetto. Die Statue des Paulus, von Paolo Romano, einem Meister des 15ten Jahrhunderts, verfertigt, stand früher vor der Sixtinischen Kapelle. *) Sie ist ein sehr gutes Werk, und nach unserer Meinung hat Lorenzetto in der seinigen nicht nur, wie Vasari sagt, den Paolo Romano nicht übertroffen, sondern ist entschieden unter ihm geblieben. Man sieht in seiner Arbeit keineswegs die Schönheit und Anmuth, die man in seiner, vermuthlich nach der Idee und mit dem Beistande Raphaels ausgeführten Bildsäule des Jonas in der Kirche S. Maria del Popolo bewundert.

Bei Gelegenheit des feierlichen Einzugs Carls V in Rom, unter Paul III, im Jahre 1536, wurde diese Brücke mit vierzehn Statuen von Stuck geschmückt, welche Rafaello da Montelupo verfertigt hatte. **) Die Statuen, welche man jetzt auf der Balustrade der Brücke sieht, Engel, welche die Passionsinstrnmente halten, sind aus der Zeit Clemens IX. Sie sind von Schülern des Bernini nach seinen Modellen verfertigt, mit Ausnahme des von ihm eigenhändig ausgeführten Engels

*) Vasari Vit. di Paolo Romano T. III. p. 340 und Vit. di Lorenzetto T. VI. p. 95.

**) Vasari Vit. di Raffaello da Montelupo T. VI. p. 85.

mit dem Kreuze, der immer das beste unter diesen seltsamen Werken seyn dürfte.

D. Der Monte Mario.

Zwei Heerstrafsen wurden über diese Brücke geführt, die neue Aurelische und die Triumphalstrafse, wie wir bereits in der Einleitung gesehen haben. Von der erstern ist dort hinlänglich geredet; die zweite werden wir nach beiden Richtungen verfolgen. Sie führt uns zuerst auf dem vor der Porta Angelica vorbeiziehenden Wege, der noch vor wenigen Jahren ungleich bedeutendere Spuren des alten Pflasters zeigte als jetzt, zu dem anmuthigen Hügel, welcher der Engelsburg gegenüber liegt. Nachdem wir diesen Hügel — den Monte Mario — betrachtet, werden wir, dem Zuge der Triumphatoren über das Marsfeld folgend, dem Capitol zueilen, mit dessen Beschreibung wir das dritte Buch der Betrachtung der alten Stadt zu beginnen haben.

Natürliche Beschaffenheit.

Wir haben im Anfange der Einleitung zu dem vaticanischen Gebiete den Zusammenhang dieser schönen und merkwürdigen Höhe angedeutet. Indem wir zu ihrer besondern Betrachtung übergehn, beginnen wir mit der Angabe der natürlichen Beschaffenheit, und freuen uns darüber, den Lesern folgenden Aufsatz unseres Freundes, des Herrn Prof. Friedrich Hoffmann, vorlegen zu können, der diese Gegend 1830 untersucht hat.*)

„Von den drei Formationen, welche in die Zusammensetzung der Oberfläche des römischen Bodens eingehn, nämlich der Meeresbildung, der vulcanischen und der Süfswasserbildung, erscheint die erste nirgends in den Umgebungen der Stadt mächtiger und vollkommner entwickelt, als am Monte Mario, dem steilen Uferrande des Tiberthales an seiner NW. Seite. Nirgends ferner sieht man so ausgedehnt und deutlich die für die Bildungsgeschichte dieser Gegend so einflufsreiche Thatsache erwiesen, dafs die

*) Eine vom Advocat Bergantelli angelegte Sammlung der merkwürdigen Fossilien dieses Hügels befindet sich in der Sapienza, wohin sie vom Advocaten Luigi Constantini geschenkt wurde.

Gesteine vulcanischer Entstehung den Boden des alten Meeres bedeckt haben, nachdem dieses bereits seine Niederschläge vollendet hatte, welche sich durch das ganze Küstenland von Italien mit so merkwürdiger Gleichförmigkeit ausbreiten. Ein Gang von der Porta Angelica auf der gewöhnlichen Strafse, die zur Villa Melini und von dort durch den Thalgrund an der Vigna Graziani vorüber nach der Kirche von St. Onofrio in campo führt, gibt uns hinlänglich befriedigenden Aufschlufs über die interessante Zusammensetzung dieses Hügels. Die Erscheinungen, welche hier nach einander in vollständiger Verbindung beobachtet werden können, sind folgende.

Sogleich, wo das Ansteigen des sanften Bergabhanges beginnt, sieht man einen feingeschlemmten zarten Thon von schmutzig gelbbrauner Farbe ausragen; mit sehr kleinen silberglänzenden Glimmerschüppchen gemengt, ist er trocken grobbröckelig, angefeuchtet dagegen in hohem Grade plastisch, und seine Eigenschaft, mit Säuren zu brausen, verräth einen innig und gleichförmig beigemengten Kalkgehalt. Es ist diefs, wie sehr leicht zu erkennen, genau derselbe Thon, welcher in den Ziegelthongruben des Valle d'Inferno vor der Porta Fabrica ansteht, und dessen Zusammenhang mit jenen hinter dem Vatican und der Peterskirche herum sich sehr deutlich verfolgen läfst. In ihm aufsteigend sieht man sehr bald eine etwa 2 Fufs starke Bank von feinkörnigem lockerm Sandsteine, gebildet aus feinen Quarzkörnern und Glimmerschüppchen. Sein Bindemittel ist derselbe Thon, welcher nächstdem, dafs er sein Liegendes bildet, auch sogleich wieder in früherer Reinheit als Decke wiederkehrt, und so noch eine kleine Strecke weit aufwärts ununterbrochen anhält. Die Lage dieser Sandsteinbank ist fast vollkommen wagerecht, oder neigt unter sehr sanftem Winkel gegen das Innere des Berges.

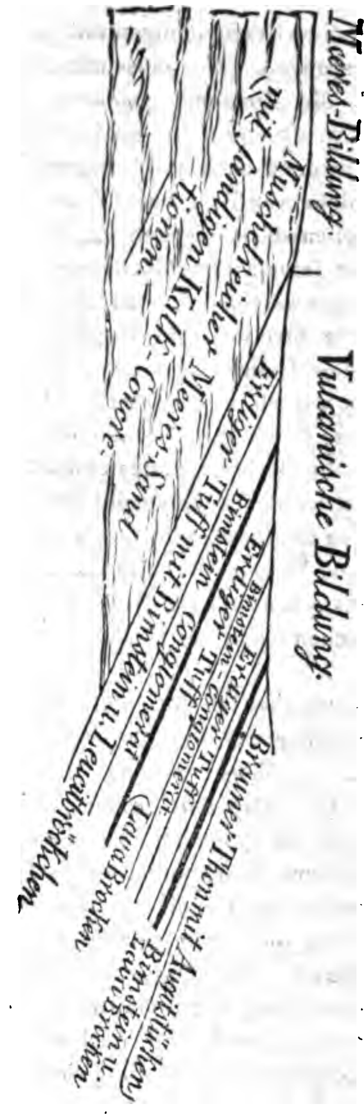
Etwa in halber Höhe des Abhanges erscheint auf der Thonmasse gleichförmig, wagerecht aufgelagert ein ausgezeichneter Meeressand von lichtgelbbrauner Farbe, lose aufgeschüttet aus Quarzkörnern, Glimmerschüppchen und kleinen Kalksteinstückchen gebildet, enthält er gleichförmig

beigemengt eine bei genauerer Ansicht unglaubliche Menge kleiner Muschelbröckchen und andere Bruchstücke von Schaalthieren des Meeres, welche sich nur selten so deutlich erhalten haben, dafs man im Stande ist, die Gattungen und Arten zu unterscheiden, welchen sie angehörten. Gröfstentheils sind es sehr zarte Pectiniten mit feiner Streifung, Cardium und Venus ähnliche Muscheln gewesen, welche hier begraben wurden; auch sieht man zuweilen noch sehr deutlich Bruchstücke der Röhren von gestreiften Dentalien; die einzigen aber, welche sich fast immer unbeschädigt erhalten haben, sind die sehr dicken und plump geformten Schaalen einer Austerart (ich glaube Ostrea Hippopus Brongn.), welche in grofser Menge frei umherliegen, oder sehr leicht von der umgebenden Masse sich loslösen lassen. Diese Sandmasse ist ungeschichtet; doch beweist nicht nur ihre wagerechte Auflagerungsfläche, dafs sie sich noch in ihrer ursprünglichen Lage befindet, sondern auch eine Menge wagerecht durchsetzender Streifen von heller und dunkler Farbe, welche wahrscheinlich die unmittelbar nach einander erfolgten Absätze bezeichnen. Hin und wieder erscheinen bald in dem Sande Concretionen von demselben Gemenge, welche durch den zwischen die losen Körner eingesinterten Kalkgehalt verkittet und in feste Massen umgewandelt worden. Sie sind meist von sehr unregelmäfsiger, meist löchriger und stumpfgezackter Form, aber doch immer nach einer Hauptlängenrichtung ausgedehnt und platt gedrückt, so dafs ihre Hauptflächen immer parallel mit der Absatzebene des Sandes liegen. Das Hervorragen dieser härtern Stücke an den Wänden, welche durch die Witterung und von dem herabfliefsenden Regenwasser angegriffen worden, gibt diesen, schon aus einiger Entfernung gesehn, ein auffallend wagerecht gestreiftes Ansehn, und vermehrt noch den Eindruck, welchen die eben angeführten kleinen Variationen der Farbe machen, um zu beweisen, dafs wagerechte Schichtung in dieser, wie in den meisten Tertiärbildungen, vorwaltet.

Höher hinauf, an dem Abhange des Berges, wiederholen sich nun eine ansehnliche Strecke weit immer im

Wesentlichen dieselben Erscheinungen mit geringern und mehr zufälligen Veränderungen. Der muschelreiche gelbe Meeressand wird durch die Zunahme gröfserer Muschelbrocken, Austerschalen u. s. w. oft eine wahre grobe Muschelbreccie, und führt dann zuweilen auch wohl wagerechte Streifen bis nufsgrofser Geschiebe von hellgrauem dichtem Apenninenkalkstein. Stellenweise dagegen ist dieser Sand äufserst rein und von sehr feinem gleichförmigem Korn, ganz dem Flugsande der gegenwärtigen Küsten ähnlich; dann wieder enthält er einzelne Streifen und längliche platt gedrückte Stücke (Nieren oder Gallen) von demselben plastischen Thone, welchen wir als seine Unterlage sahen, und dessen allgemeine Gleichzeitigkeit mit der Sandbildung bereits durch die unten in ihm beobachtete Sandsteinbank erwiesen wird. An andern Stellen wieder nehmen die früher beschriebenen Concretionen so überhand und rücken so nahe an einander, dafs die ganze Masse fast ein Wechsel von zahllosen wagerechten sandigen Kalksteinen und von Sandlagern zu seyn scheint, und was dergleichen sehr erklärliche Mannichfaltigkeiten mehr sind.

Solch eine der zuletzt beschriebenen Gesteinsmassen endlich ist es, auf welcher sich unmittelbar, bald nachdem man an der Villa Melini vorübergegangen, die vulcanische Decke des Berges einstellt. Die unmittelbare Auflagerung dieser letztern Bildung auf die erste ist hier sehr deutlich, und was gewifs einer besondern Beachtung werth scheint, sie ist ungleichförmig, wie in der Regel, wo sich zwei Formationen verschiedenen Alters oder von verschiedener Grundursache der Bildung berühren. Die wagerechten Schichten des Meeressandes sind hier schräg abgeschnitten, und, der dadurch entstandenen schwach geneigten Oberfläche parallel, haben die Schichten der vulcanischen Bildung sich abgelagert. Folgende Skizze mag diefs versinnlichen.



Ein deutlicher Beweis, dafs der Absatz beider Bildungen nicht unmittelbar nach einander folgte, sondern dafs zwischen beiden einige Zeit verflofs, in welcher ein Theil der vom Meere gebildeten Oberfläche wieder zerstört und weggeführt werden konnte.

Die Gesteinsabänderungen, welche die vulcanische Decke bilden, bestehn vorwaltend aus einem braungrauen grob-erdigen Tuf (tufa terroso), welcher einzelne Bröckchen von sehr zersetztem Bimsstein und sehr viele Flecken von schneeweißsem ganz mehlig gewordenem Leucit führt. In diesem sieht man nach einander wenigstens drei etwa 4 — 6 Zoll starke Bänke von graulichweißsen kleinkörnigen Bimsstein-Conglomeraten, deren Brocken meist von Haselnufsgröfse, und wenn gleich noch sehr kenntlich, doch immer schon sehr von der Zerstörung ergriffen worden. Endlich noch sind in dieser Tufmasse, so wie auch einmal in den Bimsstein-Conglomeraten, schwarze Streifen sehr ausgezeichnet, welche von stumpfeckigen Bruchstücken einer fein porösen, dunkelschwarzen leucitreichen Lava gebildet werden. Alle diese Streifen sind einander parallel, und lassen dadurch eine ausgezeichnete Schichtung hervortreten, welche, gleich der Auflagerungsebene, von SW. nach NO. streicht, und unter einem Winkel von 10 — 12° gegen NW. neigt. Die Oberfläche dieser vulcanischen Decke endlich, welche im Ganzen etwa 30 Fufs Mächtigkeit besitzen mag, bildet ein dunkelbrauner groberdiger Thon, welcher sich bei genauerer Untersuchung mit kleinen Augitbröckchen und mit den Resten zersetzter Leucite erfüllt zeigt.

Jenseits der wagerechten Oberfläche des Berges, bei der Vigna Graziani herabsteigend in den flachen Thalgrund, welcher von dort gegen W. fortsetzt, sieht man sogleich unter der Tufdecke die Meeresbildung sehr ausgezeichnet wieder hervortreten. Der gelbe Meeressand enthält hier dieselben Kalkconcretionen und plastischen Thongallen; er ist ebenfalls deutlich wagerecht geschichtet und ist sehr reich an Muschelbrocken; doch mangeln hier die auf der andern Seite so häufigen Austerschalen. Merkwürdig sind hier in diesem Sande plattgedrückte, bisweilen kopfgrofse Kugeln einer schneeweifsen Masse, welche ein ausnehmend reiner kohlensaurer Kalk bildet, der bei leichter Berührung in ein ungemein feines Pulver zerfällt, das uns auffallend an den Aluminit oder an die reinern Caolin-Massen erinnert, welche sich zuweilen in den Schichten des aufgeschwemmten Landes in der nord-

deutschen Ebene finden. Bis auf den plastischen Thon scheint endlich dieser Thalgrund nicht einzuschneiden, jenseits desselben aber kehrt bei St. Onofrio dieselbe vulcanische Decke wieder, welche sich von dort gegen W. und N. gleichförmig weit in die Ebene der Campagna ausbreitet."

Name und Geschichte.

Der alte römische Name dieses schönen Hügels, der für das mittlere und neue Rom bei mehrern Kriegszügen so bedeutungsvoll geworden, und den Fremden des Nordens, welche, wie einst die Triumphatoren und jetzt die Pilger, über ihn ihren Einzug halten sollten, durch seine schöne Aussicht auf die Stadt so unvergesslich bleibt, würde uns ganz unbekannt seyn, wenn nicht eine im Jahre 1554 bei seinem Aufgange gefundene Inschrift des dritten Jahrhunderts uns entdeckt hätte, dass er Clivus Cinnae geheissen. *) Wir müssen uns über Ursprung und Alter dieses Namens jeder Vermuthung enthalten, da es an allen andern Nachrichten fehlt. Dass er auch mit unter dem Namen des Janiculus begriffen wurde, haben wir schon in der Einleitung gesagt.

Unter welcher Bezeichnung es aber auch gewesen, so war dieser Hügel gewiss bei den Römern wegen seiner Lage zu allen Zeiten beliebt, und mit Gartenanlagen, Vignen und Landhäusern bedeckt; ja es ist uns sogar die Beschreibung der Aussicht erhalten, die man im kaiserlichen Rom von dort genoss. Ein Julius Martialis, wahrscheinlich Verwandter des Dichters, besass hier ein kleines Landgut, dessen anmuthige Lage Martial in einigen Zeilen besingt, die wir unsern Lesern in Uebersetzung und Urtext vorlegen. Die Zeit hat den zierlichen Versen des römischen Dichters einen grössern Reiz und eine tiefere Bedeutung verliehen, als sie an sich haben. Nachdem siebzehn Jahrhunderte über die Stadt hinweggezogen, ist von

*) In der Vigna Macarani nach Pighius bei Gruter p. 1081, 1. Monumentum quot est via triumphale inter miliarium secundum et tertium euntibus ab urbe parte laeva in clivo Cinnae et est in agro Aureli Primiani fictoris Pontificum . . . Diese Urkunde über Abtretung eines Grabmals an der Triumphalstrasse ist aus dem Consulat des Gallus und Volusianus (1005 der Stadt).

von dem Beschriebenen, aufser den unvergänglichen Denkmälern der ewigen Natur, nichts als das Bild des sorglosen Lebens der Kärrner übrig geblieben. Das blühende Gefilde um Rom ist verödet; die Haine sind verschwunden, die Tempel und Paläste der Stadt bilden den Schutt, auf dem die neue Roma sich erhoben; das muntere Leben auf und an dem Flusse, welcher der Weltstadt Nahrung und Schätze zuführte, ist verstummt; aber das Bild des Kärrners pafst noch eben so gut. Er schläft nur desto besser. Die Verse lauten also: *)

> An Janiculus langer Höhe lagert
> Sich des Julius Martialis Gütchen,
> Klein, doch lieblicher als der Hesperiden Gärten.

---

*) Epigr. IV, 74.

> 1 Juli jugera pauca Martialis
> Hortis Hesperidum beatiora
> Longo Janiculi jugo recumbunt.
> Lati collibus imminent recessus,
> 5 Et planus modico tumore vertex
> Coelo perfruitur sereniore,
> Et curvas nebula tegente valles
> Solus luce nitet peculiari.
> Puris leniter admoventur astris
> 10 Celsae culmina delicata villae.
> Hinc septem dominos videre montes
> Et totam licet aestimare Romam,
> Albanos quoque, Tusculosque colles
> Et quodcumque jacet sub urbe frigus:
> 15 Fidenas veteres, brevesque Rubras,
> Et quod virgineo cruore gaudet
> Annae pomiferum nemus Perennae.
> Illic Flaminiae Salariaeque
> Gestator patet, essedo tacente,
> 20 Ne blando rota sit molesta somno,
> Quem nec rumpere nauticum celeusma,
> Nec clamor valet helciariorum,
> Quum sit tam prope Mulvius, sacrumque
> Lapsae per Tiberim volent carinae.

Bei der Uebersetzung des 16ten Verses mufs man eine uns sonst unbekannte Sage annehmen. An die Aqua virgo zu denken ist unlateinisch, und alle übrigen Erklärungen sind ganz unstatthaft.

Weite Ebenen ziehn sich hin auf Hügeln,
Und mit mäfsigem Schwellen hebt der Gipfel
Sich empor zu des reinen Himmels Lüften,
Freundlich glänzend allein, in hellerm Lichte,
Wenn der Nebel die krummen Thäler decket.
Einer stattlichen Villa hohe Giebel
Streben sanft zu den klaren Sternen aufwärts.
Von hier magst du die sieben Herrscherhügel
Ueberschaun und die ganze Roma schätzen,
Dazu Tusculums Hügel, Alba's Höhen,
Und was Kühles sich um die Stadt gelagert.
Dort das alte Fidenä, Rubra's Kleinheit,
Und der Anna Perenna Hain voll Früchte,
Der sich rühmet der Jungfrau Blut zu bergen.
Auf Flaminius Strafse zieht der Kärrner,
Auf Salarischer auch, in stillem Wagen,
Dafs nicht hindre das Rad den süfsen Schlummer,
Den nicht störet der Rudrer laute Losung,
Nicht am Ufer das Schrei'n der Schiffezieher,
Nah der Mulvischen Brücke, und wo viele
Kiele gleiten hinab den heil'gen Tiber.

Der Dichter schildert offenbar einen allmählich zu einer breiten Kuppe sich erhebenden Hügel der Kette des Janiculus, unweit von Ponte Molle, und diefs kann kein anderer seyn, als unser Hügel, und die Villa, die er beschreibt, haben wir uns am natürlichsten an der Stelle der Villa Melini, oder einer tiefen, mehr am Abhange gelegenen, wie Villa Madama, zu denken. Von hier geniefst man dieselbe Aussicht, welche den Dichter von der Höhe des Landhauses seines Freundes erfreute. Er nennt zuerst die Stadt, dann das hinter ihr erscheinende Albanergebirge und die übrigen nördlicher gelegenen Bergketten. Hierauf schildert er die nähere Aussicht; Fidenä nahe beim fünften Meilensteine der Salarischen Strafse (jetzt Serpentara), und ihm gegenüber, auf der andern Seite der Tiber, der kleine Flecken Rubra, eine Station der Flaminischen Strafse, 8 Millien von Rom, unweit von Prima Porta, wie auf der andern Seite von Fidenä den Hain der Frühlingsgöttin Perenna, der wahrscheinlich unweit vom heiligen Berge und dem Zusammenflusse der Tiber und des Anio lag.

Im Mittelalter heifst dieser Hügel Monte Malo. So wird er schon in der Chronik des Mönchs Benedictus vom Jahre

1000 genannt, der eine Kirche des h. Clemens auf ihm anführt. So bezeichnet ihn auch Dante (Paradiso XV, 109), und so die Schriftsteller des funfzehnten und zum Theil des sechzehnten Jahrhunderts. Platina im Leben Paschalis II nennt ihn Monte Gaudio, Monte Malo und Monte Aureo, welche letztere Benennung wohl eine Verwechslung mit dem Janiculus (Montorio) seyn könnte. Der neue Name ist eine falsche Gelehrsamkeit, um die Bezeichnung des Mittelalters — die bei Bergen fast nie auf classischen Namen ruht — auf einen alten römischen zurückzuführen, vielleicht auch um ihn mit dem alten Namen Clivus Cinnae in eine historische Verbindung zu bringen, die das Andenken von Marius und Cinna hier vereinigte. Am ersten gab wohl dazu die Veranlassung, dafs Mario Melini unter Sixtus IV hier eine berühmte Villa besafs, vielleicht die älteste bekannte in und bei Rom, dieselbe, welche noch jetzt von seiner Familie den Namen führt.

Beschreibung.

Wenn man den Berg auf dem Wege von Porta Angelica besteigt, so erhebt sich zur Linken die Kirche S. Maria del Rosario, bei der sich ehemals ein Dominicanerkloster befand. Sie ist gegenwärtig die Pfarrkirche der Bewohner dieser Umgegend von Rom. Bald darauf folgt, an demselben Wege rechts, die kleine Kirche, oder vielmehr Kapelle, S. Croce di Monte Mario, welche Pietro Melini im Jahre 1470 erbaute. Dann gelangt man zur Villa Melini, die, auf dem Gipfel des Berges liegend, die weiteste Aussicht gewährt, übrigens aber nichts Merkwürdiges enthält.

Villa Madama.

Weiter gegen Ponte Molle liegt am Abhange des Berges die Villa Madama; sie wurde vom Cardinal Julius von Medici, nachmaliger Papst Clemens VII, unter Leitung des Giulio Romano angelegt, der zugleich mit Johann von Udine das Gartenhaus mit Malereien und Stuccaturen schmückte. *) Der Cardinal Pompeo Colonna, wie Paul Jovius in der Lebensbeschreibung desselben berichtet, liefs sie darauf, um Rache für die Verbrennung seiner Burgen im Kirchenstaate an Clemens VII zu nehmen, während diesen

*) Vasari V. di Giulio Romano. T. VII. p. 200, und V. di Giov. da Udine. T. IX. p. 34.

die kaiserlichen Kriegsvölker in der Engelsburg belagerten, in Brand stecken. Doch scheint das Gartenhaus bei dieser Zerstörung ziemlich unversehrt geblieben, und der übrige Schaden nachmals wieder hergestellt worden zu seyn; denn aus den Nachrichten des Vasari von dieser Villa läfst sich schliefsen, dafs sie sich zur Zeit dieses Schriftstellers in sehr gutem Zustande befand. Nach Einziehung der Güter der Medici in Rom von Paul III *) kam sie in den Besitz des Capitels von S. Eustachio. Von diesem kaufte sie Margareta, natürliche Tochter Carls V und Gemahlin des Herzogs von Parma, Ottavio Farnese, von der sie noch gegenwärtig den Namen Villa Madama führt. Die Herzoge von Parma besafsen sie darauf, bis dieselbe, nach dem Aussterben der Farnesischen Familie im Jahre 1731, mit der gesammten Erbschaft dieses Hauses die neapolitanische Regierung erhielt, die sie noch gegenwärtig besitzt. Diese läfst sie verpachten, und betrachtet sie, unbekümmert um die Erhaltung ihrer Schönheiten, nur als ein der Zinsen wegen nutzbares Grundstück. Sie befindet sich daher in einem für Freunde der Kunst höchst traurigen Zustande. Die schönen Anlagen, welche mehrere Gärten, Wälder und Springbrunnen in sich begriffen, sind bis auf wenige Spuren verschwunden. Das Gartenhaus, das vorzüglichste Werk der Baukunst des Giulio Romano in Rom, scheint seinem Untergange mit schnellen Schritten entgegenzugehen; und die mit schönen Malereien geschmückten Zimmer desselben sind jetzt verfallene Rumpelkammern, die dem Vignarol zur Wohnung dienen.

Wir gehen nun zur Betrachtung dieses Hauses über, welches auch in seinen Ruinen noch bedeutende Aufmerksamkeit verdient. Vor dem Eingange ist ein halbzirklichtes Gebäude, welches aus einer einfachen Mauer von Backsteinen mit Fenstern besteht, zwischen denen sich jonische Säulen erheben. Nach Vasari fand man es so ausgezeichnet, dafs dem Raphael die Erfindung desselben zugeschrieben ward. Nach unserer Meinung hingegen zeigt es einen weit minder schönen Styl der Baukunst als die Facade des Gartenhauses gegen die durch

*) Siehe hierüber Varchi, Storia Fiorentina lib. 16.

Substructionen erhöhte Terrasse. Sie ist mit jonischen Pilastern und einem Gebälke von derselben Ordnung geschmückt. Die vom Beschauer rechts durch drei Arkaden gebildete Halle ist mit Frescomalereien und Stuccaturen verziert, die an den Deckengewölben noch meistens wohl erhalten sind. Sie bestehen aus Arabesken und kleinen Bildern und Reliefs mythologischer Gegenstände. In den Stuccaturen und gemalten Arabesken hat Johann von Udine hier nicht die Schönheit wie in Raphaels Loggien gezeigt. In der Lunette über der Thür, am Ende der Halle, sieht man das von Vasari angeführte Gemälde des Giulio Romano, welches den Polyphem in kolossaler Gröſse vorstellt. Es ist so verdorben, daſs man wenig mehr davon erkennt. In den Nischen, wo nach Vasari früher antike Bildsäulen standen, befinden sich jetzt meistens verstümmelte moderne von Stuck, mythologische Personen vorstellend.

In den beiden ersten Zimmern, zu denen man durch die gedachte Thür gelangt, befinden sich, unter der Decke, gemalte Friese mit Arabesken und Laubwerk. Bedeutender sind die Deckengemälde des dritten und gröſsern Zimmers. Sie stellen dar: Opfer, Figuren von Priestern und Priesterinnen, Thiere, das mediceische Sinnbild der Glaskugel, und bei dem Wappen der Medici, in der Mitte der Decke, Apollo und Luna auf Wagen, diese von zwei Stieren, jener von vier Pferden gezogen. In dem unter der Decke herumlaufenden Friese sind auf blauem Grunde gemalte Blumen- und Frucht-Gewinde, mit Candelabern, Victorien und Amoren.

Zu der erwähnten Terrasse führte ehemals eine Wendeltreppe empor, die im vorigen Jahrhunderte zerstört ward. Man sieht daselbst noch einen ehemaligen Brunnen von der Erfindung des Johann von Udine. Ein Elephant, von weiſsem Marmor, aus dessen Rüssel sich das Wasser dieses Brunnens ergoſs, steht in einer Nische, in welcher, wie Vasari sagt, der Künstler einen zu seiner Zeit in den Ruinen der Kaiserpaläste entdeckten Tempel des Neptun nachahmte. *) Ihre

*) Dieser Neptunstempel ist vermuthlich die mit Muscheln und andern Seeproducten geschmückte Aedicula, die im Jahre 1526 hinter der am Fuſse des Palatins liegenden Kirche S. Anastasia ausgegraben ward. (S. Crescimbeni Storia di S. Anastasia p. 8.)

von Vasari so gepriesenen Stuccaturzierrathen, in denen Muscheln und Seethiere gebildet waren, sind sämmtlich zu Grunde gegangen.

Die Aussicht ist von diesem Punkte minder ausgedehnt, aber malerischer als von der Villa Melini, von der die Gegenstände schon etwas in Vogelperspective erscheinen.

Im Thale bei dem Monte Mario, gegen Ponte Molle, ward im Jahre 1500 eine zerstörte Kirche mit drei Schiffen und sehr alten Malereien entdeckt. Man glaubte, sie sey an demselben Orte erbaut worden, wo dem Kaiser Constantin das Kreuz am Himmel erschien.

Anhang.

Die Triumphalstraſse, der Zug der Triumphatoren in die Stadt und über die heilige Straſse zum Capitol.

Wir haben bereits im ersten Theile, bei Betrachtung der Servischen Befestigung, den Grundsatz festgesellt, daſs selbst noch in den ersten Kaiserzeiten von keiner Triumphalbrücke, und eben so wenig von einer Via Triumphalis auf dem Marsfelde die Rede ist. *) Da die Triumphalbrücke vor Hadrian da war, der sie wahrscheinlich, als durch seinen Bau unnütz geworden, abtragen lieſs, so müssen wir ihre Anlage allerdings in eine der vorhergehenden Regierungen setzen. Allein es muſs dabei festgehalten werden, daſs ihr keineswegs im Marsfelde eine Triumphalstraſse entsprach; der Name der hier in den Aurelianischen Mauern erbauten Porta Aurelia deutet auf eine ihr entsprechende Via Aurelia. Auch nach der Anlage der Straſse über den Monte Mario, die in drei Inschriften, aus den Zeiten der Antonine und später, **) Triumphalstraſse heiſst, finden wir die Triumphatoren auf der Flaminischen

*) Erster Band. S. 631 ff.

**) Gruter CCCCLVII, 6. CCCCLXV, 5. MLXXXI, 1. In den beiden ersten, deren eine aus Antoninus Pius Zeit, die andere später scheint, kommt das Amt eines Curators der drei Straſsen der beiden Aurelischen, der Cornelia und der Triumphalis, vereinigt vor. Die dritte ist die oben beim Monte Mario angeführte aus dem 3ten Jahrhundert unserer Zeitrechnung.

Heerstrafse das Marsfeld durchziehn, auf und an welcher auch Triumphbogen den Zug der Kaiser bezeichnen.

Der Triumphzug ward im Marsfelde g e o r d n e t; allein er begann eigentlich erst unmittelbar vor dem Triumphalthore. Diefs scheint die Erzählung des Josephus von dem berühmten Triumphe des Titus und Vespasianus nach der Eroberung Jerusalems unwidersprechlich zu beweisen. *) Die beiden Imperatoren brachten die Nacht auf dem Marsfelde nahe beim Isistempel zu; die Unterfeldherrn ordneten unterdessen in nächtlicher Weile das siegreiche Heer in Rotten und Schaaren. Bei Tagesanbruch erschienen die Herrscher, im festlichen Schmucke, mit Lorbeern bekränzt, und begaben sich zu den Säulengängen der Octavia, wo der Senat und die Magistratspersonen sie empfingen. Das Heer rief den Siegern Jubel und Heil zu, Vespasian aber erhob sich von dem curulischen Sessel, verhüllte sein Haupt und betete zu den Göttern; dann lud er die Soldaten zu dem bereiteten Mahle ein und entliefs sie. „Er selbst aber ging zurück zu dem Thore, welches den Namen von den Triumphzügen trägt, die immer durch dasselbe geführt werden. Hier nahmen sie ein Frühstück ein, bekleideten sich mit dem Triumphatorengewande (Purpur mit Gold), opferten vor den am Thore aufgestellten Götterbildern und hielten den Triumphzug, indem sie ihn durch die Schauplätze führten, damit das Volk desto leichter ihn sehen könne.“

Wir kennen also von dem eigentlichen Triumphzuge den Anfangs- und Endpunkt: das Triumphalthor am Circus, **) und die Via sacra, die zum Capitol zog. Erst neuere Schriftsteller haben diesen Weg der Triumphatoren in der Stadt die Via triumphalis genannt; ein Name, der dem classischen Alterthume durchaus fremd ist. Dessen ungeachtet ist nicht zu zweifeln, dafs dieser Zug seinen durch Sitte vorgeschriebenen Weg hatte. Wir finden zwischen jenen Punkten namentlich das Velabrum aufgeführt, als bei welchem Cäsar vorbeifuhr; bei derselben Gelegenheit wird auch der Hercules-

---

*) De bello Judaico VII, 4.

**) Erster Band a. a. O.

culestempel erwähnt, der nahe dabei im Forum Boarium stand.

Wenn es nun nach dem im ersten Bande Gesagten feststeht, dafs die Triumphatoren durch das Triumphalthor zugleich in die Stadt und den Circus eintraten, so müssen wir annehmen, dafs sie den ganzen Circus durchzogen, und innerhalb der Stadt, am Triumphalthore vorbei, die rechts liegenden Plätze des Velabrums und des Forum Boarium durchschnitten, so dafs sie fast einen Kreis beschrieben, und dann wieder längs dem Circus, auf der Strafse zwischen dem Palatin und Aventin (in der Richtung der Via de' Cerchi, aber dem Palatin näher) hinfuhren, dann links umbogen und zwischen Palatin und Cälius (bei San Gregorio vorbei) sich nach dem Constantinsbogen hinwandten, jenseits dessen sie in die von der Seite des Colosseums herkommende Via sacra eintraten.

Diese Via sacra führte sie über den Fufs des palatinischen Hügels ins Forum, und am Severusbogen in den capitolinischen Steig (clivus capitolinus), der zum Tempel des Jupiter — dem Capitol der Alten — emporstieg. Indem wir hinsichtlich der Via sacra vorläufig auf das im ersten Bande Gesagte verweisen, *) behalten wir das Nähere über den Gang dieses Zugs, und namentlich über den Lauf der heiligen Strafse der Untersuchung des Capitols und Forums vor.

Mit dieser werden wir den dritten Band der Beschreibung Roms beginnen, nachdem wir vorher in der zweiten Abtheilung des gegenwärtigen Bandes die reichen vaticanischen Sammlungen vollständig werden betrachtet haben.

---

*) S. 692 ff.

Druckfehler.

Seite 6. Zeile 3 Pirenesi, lies: Piranesi.
— 12. — 25 Perters-, lies: Peters-.
— 14. — 9 herbeischaffen lieſs, lies: hatte herbeischaffen lassen.
— 14. — 31 vo, lies: von.
— 20. — 9 Acroas, lies: Acrons.
— 24. — 20 in victus, lies: invictus.
— 25. — 17 desselben, lies: dasselbe.
— 25. — 29 Portuensis, lies: Septimia.
— 31. — 13 welche, lies: welcher.
— 34. — 14 neun, lies, neuen.
— 45. — 11 seinem, lies: sein.
— 45. — 5 (von unten) ein Colon nach niedergerissen.
— 45. — 4 (von unten) Justino, lies: Justina.
— 46. — 12 Rom, ist zu streichen.
— 61. — 18 Constantius, lies: Constantins.
— 61. — 31 Cancellini, lies: Cancellieri.
— 63. — 36 d e m, lies: dem.
— 67. — 23 der, lies: den.
— 81. — 21 diese, lies: dieser.
— 89. — 1 hing, lies: hängte.
— 94. — 22 Praetoris, lies: Praetorio.
— 105. — 6 1820, lies, 1020.
— 106. — 24 Papstes, ist zu streichen.
— 107. — 6 Todenmessen, lies: Todtenmessen.
— 115. — 5 sich, ist auszustreichen.
— 120. — 33 des, lies: der.
— 137. — 6 denselben, lies: demselben.
— 142. — 16 nach e r ein Comma.
— 149. — 37 ist, lies: wäre.
— 158 in der letzten Zeile der Note: goldenen, lies: metallenen.
— 159. — 22 der, lies: die.
— 160. — 7 in der Note*): wemit, lies: womit.
— 165. — 1 sagite partes adverse, muſs heiſsen: fugite partes adversae.
— 165. — 5 defendat, lies: defendit.
— 170. — 38 ihren, lies: ihre.
— 175. — 16 Antonins, lies: Antonius.
— 181. — 11 geschmackvoll, lies: geschmacklos.
— 185. — 35 Heinrich VI, lies: Heinrich IV.
— 187. — 15 des Hieronymus, lies: des heiligen H.
— 191. — 1 Farnesi, lies: Farnese.
— 193. — 19 Crambelli, lies: Ciampelli.
— 194. — 5 in der Note, Palestri, lies: Palestrina.
— 195. — 9 bagia, lies: bugia.
— 199. — 18 Urvales, lies: Arvales.
— 211. — 27 D, lies: C.
— 214. — 1 E, lies: D.
— 215. — 32 F, lies: E.
— 218. — 6 G, lies: F.
— 220. — 28 dem, lies: das.
— 221. — 1 I, lies: H.
— 230. — 21 Vaticano, lies: Vaticanum.

S. 234. Z. 19 Commaroa, lies: Commarca.
— 237. — 2 (von unten) ober, lies: über.
— 238. — 5 (von unten) Palme, lies: Palm.
— 239. — 25 vordienen, lies: verdienen.
— 239. — 32 sandter, lies: sandten.
— 240. — 2 worden, lies: wurden.
— 240. — 35 Eparchats, lies: Exarchats.
— 245. — 21 das Comma nach Paris ist zu streichen.
— 246. — 2 (von unten) Faltenhanges, lies: Faltenganges.
— 248. — 23 st, lies: ist.
— 248. — 25 s, lies: aus.
— 250. — 1 stürzten, lies, stürzen.
— 250. — 3 hoher priesterlicher, lies: hoherpriesterlicher.
— 252. — 29, 30, 31 die Punkte hinter Salomon, templum und dispar sind zu streichen.
— 254. — 22 dem Verluste, lies: der Verlust.
— 256. — 15 das Comma hinter Gemälde ist zu streichen.
— 257. — 2 (von unten) nach verhindert ein Punkt.
— 261. — 2 in der Note **), durch den, lies: hinter dem.
— 268. — 20 ins, lies: im.
— 273 letzte Zeile in der Note ist der Accent über dem e zu streichen.
— 275. — 11 (von unten) betrachtet, lies: beachtet.
— 281 letzte Zeile in der Note: feuergluthen, lies: Feuergluthen.
— 282. — 24 in der Note: als, lies: dafs.
— 286. — 2 (von unten) in der Note: pia, lies: stia.
— 292. — 7 in der Note ist das è nach Giudica zu tilgen.
— 295. — 3 in der Note: Rosello, lies: Antonio Rosello.
— 297. — 10 in der Note lies: Cardinal an.
— 299. — 5 Hühnern, lies: Hähnen.
— 303. — 11 in der Note: distratte, lies: distrutte.
— 304. — 5 in der Note: Memoire, lies: Memorie.
— 305. — 5 Neueren, lies: Späteren.
— 308. — 6 in der Note: Vincenza, lies: Vincenzo.
— 316. — 2 (von unten) Parin, lies: Paris.
— 317 letzte Zeile in der Note: wurde, lies: wurden.
— 318. — 1 in der Note: chi, lies: che.
— 318. — 7 in der Note: ein sind ist zu streichen.
— 320. — 7 (von unten) Chiaruscuro, lies: Chiaroscuro.
— 323. — 3 in der Note: Amore, lies: Amoren.
— 329. — 7 ins, lies: im.
— 330. — 1 zu, lies: am.
— 331 in der Note *): Cavalerie, lies: Cavaliere.
— 335. — 8 man Horaz, lies: man den Horaz.
— 335. — 9 einen, lies: seinen.
— 338. — 2 erlärt, lies: erklärt.
— 340. — 21 por, lies: poi.
— 341. — 10 charakterisirt, lies: charakterisirte.
— 353. — 23 nach von ist den einzuschalten.
— 355. — 10 der, lies: den.
— 363. — 4 in der Note: avvesta, lies: arresta.
— 370. — 9 (von unten) Costume, lies: Costum.
— 372. — 12 Laba, lies: Lava.
— 373. — 2 Costume, lies: Costum.
— 376. — 3 in der Note *) ist das zweite es zu streichen.
— 379. — 12 ist nach Paris das Comma zu streichen.
— 382. — 9 (von unten) erfolgte, lies: erfolgt.

Nachträgliche Berichtigungen zum ersten Bande.

S. 205. Zeile 9 (von unten) Procops 12, lies: Procops 11.
— 207. — 15 Wir haben hier nirgends gleichbedeutende Namen.

Anmerkung. Nämlich die einzige Ausnahme würde seyn 1 und 12, Trajana und Ciminia, welche beide nur Trajans eilfter entsprechen können. Aber steckt nicht vielleicht in Trajana die jedenfalls fehlende Jovia? Uebrigens hat nur bewiesen werden sollen, wie viel schlechter noch der Epilog Victors sey, als der schon schlechte Epilog des Curiosum, der, wie oben (S. 176) im Allgemeinen bemerkt ist, gar nicht mit dem Curiosum selbst stimmt und voll Ungenauigkeiten ist.

Seite 653. Zeile 12 und 29: rechten, lies: linken.







